LUDMILA BRANIŞTE

Inadaptabilul - o ipostază a eroului romantic în romanul românesc din secolul al XIX-lea

Vasiliana '98

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale
BRANIŞTE, LUDMILA
Inadaptabilul –o ipostază a eroului romantic
în romanul românesc din secolul al XIX – lea
/ Ludmila Branişte – Iaşi:
Editura **Vasiliana '98**, 2000
288 p.; 20 cm
ISBN : 973-99285-4-5
821.135.1.09-31"18"

© VASILIANA '98

Scanned with OKEN Scanner

Moto:

"Individul romantic este utopia unui om complet anormal (înțelege excepțional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumând toate aspectele spirituale de la brută la geniu/../, romanticul are un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgoliul/../, romanticul descrie martiriul, drama omului/../, romanticul e subom ori supraom, înger sau demon".

G. Călinescu.

Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT ÎNAINTE

Istoria romanului românesc este istoria personajelor sale. Permanența personajului romanesc – categorie constituentă a discursului narativ – este astăzi o certitudine. Toate teoriile mai vechi sau mai noi, referitoare la diluarea, monodimensionarea, pulverizarea sau chiar *moartea* personajului literar, n-au reușit să convingă că ***omul,*** ca entitate literară, ar putea să nu-și mai afirme prezența. El rămâne punctul nodal al universului romanesc, schimbându-și mereu statutul social și artistic în acord cu mutațiile produse în realitatea socială, în condiția scriitorului, în particularitățile viziunii acestuia despre lume și despre prezența umană în opera de artă.

Natura, destinul, esența umană a personajului romanesc, devenirea lui în timp, au rămas – și vor rămâne – o problemă mereu deschisă interesului istoricilor și criticilor literari, în preocuparea lor de a lărgi imaginea despre ceea ce înseamnă acest ax coordonator al edificiului epic, în diversitatea de tendințe și încercări de a-i aproxima condiția.

În paginile care se adună în cuprinsul acestui volum, ne propunem să surprindem un segment din evoluția personajului literar în cadrul romanului românesc din secolul al XIX-lea, când această categorie fundamentală a ficțiunii românești a avut șansa de a-și forma, ca personaj romantic, un statut nou. O facem conștienți că încercarea noastră este – în chip necesar – simplificatoare, datorită procedeelor de reducție și decupaj la care suntem nevoiți să recurgem. Pentru că, nu urmărim să realizăm un inventar integral al eroului romantic în toate ipostazele lui, epuizând tema sub cele mai multe din aspectele

Scanned with OKEN Scanner

ei. Ne mărginim să punem în lumină o singură ipostază a acestuia, aceea a ***inadaptabilului***, un moment de vârf, credem, din devenirea personajului literar, rezultat al efortului de adecvare la o realitate din ce în ce mai bogată a fiinţei umane.

În spaţiul literaturii naţionale, secolul al XIX-lea, mai precis de la 1850 înainte, în plină desfăşurare a romantismului, *debut al vârstei moderne*, pentru a răspunde exigenţelor publicului cititor, tot mai numeros şi mai pretenţios, în funcţie de condiţiile social-istorice, morale, culturale, schimbate, romanul românesc va fi antrenat, chiar de la începuturile sale, spre deschideri noi, sub semnul unor acţiuni reformatoare, cu urmări semnificative în transfigurarea şi diversificarea personajului romanesc. În tendinţa permanentă de reproiectare a eroului literar, de adecvare la o nouă perspectivă istorică şi morală, acesta evoluează odată cu progresul structurii romaneşti de la simplu la complex. Schematice şi convenţionale la început, prin articularea lor pe poziţia maniheistă, bine-rău, personajul literar, prin abandonarea monotoniei psihologice, se va configura, în timp, tot mai nuanţat şi mai sugestiv. În istoria lui individuală, el va ajunge de la un simplu purtător al evenimentelor, la statutul de agent care le declanşează şi adună, în calitatea lui caracterizantă, sensurile operei.

Existenţa inadaptabilului, ipostază importantă a eroului romantic, cu o posteritate numeroasă şi forme istorice diferite, este o mărturie incontestabilă a evoluţiei personajului romanesc în cuprinsul romanului românesc din secolul al XIX-lea. Până la el, figura omului şi condiţia sa în mediul care îl înglobează, se înfăţişa cu multe laturi nedivulgate, ferite de privirile întrebătoare. Prin luminarea, din ce în ce tot mai intensă, a elementelor care concurează, prin asumare, la definirea umanului, fie acestea sociale şi psihice, biologice şi morale, s-a

Scanned with OKEN Scanner

ajuns la lărgirea perspectivei scriitoriceşti spre o cuprindere cât mai vastă a omenescului, în reprezentări însufleţite de ideea că omul este o realitate condiţionată complexă, de neexplicat decât prin explorarea tot mai amănunţită a straturilor care-l compun. Este o redimensionare a viziunii antropocentriste a scriitorilor noştri despre prezenţa umană în opera literară, cu efecte primenitoare în ceea ce priveşte structura romanescă şi tehnicile de proiectare a eroului romantic, prin descifrarea aparenţelor lui exterioare, dar şi a reacţiilor sale lăuntrice, la fel de caracteristice. Odată cu intuirea complexităţii interiorului sufletesc, eul ajunge să desemneze un teritoriu larg, căruia şi romanul românesc simte, tot mai mult, nevoia de a se adresa, cu conştiinţa deplinei libertăţi de aprofundare.

În dinamica prozei romaneşti de introspecţie, al cărei *obiect* este sufletul uman, eroul romantic, inadaptat şi inadaptabil, învaţă să se privească şi să se înfăţişeze pe sine. De la **Manoil** al lui Dimitrie Bolintineanu, *capul de serie al unui lung şir de personaje ce descind din profilul lui* (Mircea Zaciu), până la **Dan** al lui Alexandru Vlahuţă, inadaptabilul, înfăţişat în cele două atitudini comportamentale fundamentale, ca urmare a presiunii sociale: pasivitate, retragere în sine, nonacţiune, dar şi nonpasivitate, faptă, revoltă, populează câmpul ficţiunii romaneşti din secolul al XIX-lea, contrazicând prejudecăţile realist-balzaciene şi instaurând, alături de tipul *firesc* al romanului obiectiv, un început al romanului subiectiv, biruitor în veacul al XIX-lea.

Înfăţişat, la început, în romanele lui Dimitrie Bolintineanu, Grigore Haralambie Grandea, Pantazi Ghica, Iacob Negruzzi, cu rudimente de introspecţie şi atitudini deloc libere de *parţialităţile sentimentului* (Tudor Vianu), inadaptabilul va dobândi, spre sfârşitul veacului, odată cu

Scanned with OKEN Scanner

triumful psihologiei experimentale, în romanele lui Traian Demetrescu şi Alexandru Vlahuţă, mai multă consistenţă psihologică, impunând noutatea şi diversitatea ipostazelor eroului *problematic*, înnoirea şi varietatea romanului românesc, din care se vor înălţa, cu timpul, personalităţi tulburătoare şi fracţiuni de lumi ciudate.

Aşa-numita *inaptitudine a temperamentului etnic* pentru romanul subiectiv este o prejudecată, străină de realitatea practicii literare. Romanul subiectiv, de analiză, născut şi crescut în virtutea unei necesităţi interne şi pe temeiul unei substanţe proprii, larg reprezentat în secolul al XX-lea, se întemeiază pe încercările autorilor de romane, din veacul al XIX-lea, precursori ai lui Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Gib Mihăescu, Mihail Blecher ş.a., care, preocupaţi de identitatea psihică a individului, îi vor cerceta, tot mai consecvent, adâncurile şi învolburările, încercând diverse instrumente artistice, capabile să surprindă esenţele fluide ce acţionează în sufletul omului.

Manoil, Fulga, Toma Nour, Dinu Milian, Emil Corbescu, Dan alcătuiesc germenii unei teme de mare circulaţie în literaturile lumii. Ei sunt un răspuns românesc ai modelului universal, ilustrând o fiziologie a inadaptabilului şi o istorie a categoriei, cu diferitele ei faze prin care a trecut. În eforturile lor, orientate spre un realism al profunzimilor, spre o autenticitate semnificantă, creatorii romanului românesc modern, din secolul al XX-lea, vor reuşi să încorporeze personajul şi istoria lui în ficţiune artistică, dăruiţi fiind cu mai multă înzestrare artistică şi având la îndemână mijloace literare superioare. Cei ce i-au premers, în gestul lor de anticipare literară, au propus literaturii noastre o dimensiune necesară. Ei n-au făcut o operă inutilă; dimpotrivă, un serviciu aşteptat şi

Scanned with OKEN Scanner

mult folositor. Această credinţă legitimează locul, pe care nădăjduim să-l ocupe volumul de faţă, în întreaga bibliotecă scrisă – şi la noi – despre *Arca lui Noe*.

L. Branişte

Scanned with OKEN Scanner

Moto

Acela care rămâne în istoria literară numai cu numele, neînsoțit de nici o ficțiune memorabilă nu-i decât un subiect pentru eruditi.

G. Călinescu

Scanned with OKEN Scanner

I

REPERE

...Un mare fluviu neîntrerupt care a curs până la noi şi care formează astăzi aproape un Nil literar...

Albert Thibaudet

Scanned with OKEN Scanner

Modalitatea cea mai răspândită de expresie literară a timpului nostru, considerat, cum, cu adevăr, s-a spus, *dătător de măsură pentru competitivitatea unei literaruri*[1], romanul, acest *Nil literar*, a ajuns să fie, astăzi, **datorită** puterii lui de adaptare la structuri social-istorice dintre cele mai diverse şi la spiritualităţi tot atât de diferite, nu un simplu gen sau o specie bine definită. E mai mult decât aceste două categorii literare la un loc. Este o **artă** cu genurile şi speciile sale, ajunsă, aici, datorită nu doar devenirii ei continue, proprie tuturor artelor, ci propensiunii ei extraordinare spre metamorfoză. R. M. Albérès[2] a aşezat romanul sub zodia lui **Proteu**, acea zeitate marină, cu mii de feţe, *monstrul* ***hibrid***, personajul unui celebru episod din ***Georgicele*** **poetului latin Vergiliu.** Tendinţă esenţială şi nu doar o lege a devenirii sale, **proteismul** romanului este, se înţelege, un rezultat firesc al istoricităţii sale, dar şi o calitate determinată de condiţia omului **modern**. Pentru că romanul, cu bine cunoscuţii lui - astăzi - ***protopărinţi*** din Antichitatea greacă şi latină, şi variatele producţii literare ale Evului Mediu, apare, în Europa, odată cu epoca modernă, epoca burgheziei triumfătoare. Istoria sa este strâns legată de mutaţiile, de *revoluţiile*, produse în infrastructura şi suprastructura noii societăţi, cu deosebire, de marea revoluţie artistică, fecundă şi reînnoitoare, prin care trec toate artele.

Istoria literaturii romaneşti, care presupune urmărirea permanenţei şi variaţiei formelor şi structurilor ei **de-a lungul vremurilor, prin arii diverse de cultură şi civilizaţie,** cu

Scanned with OKEN Scanner

rădăcinile ei europene sau asiatice (nu lipsită de interes ni se pare a fi polemica purtată de Mirela Roznoveanu cu *mitul european*, cu europocentrismul, *care uită că lumea este mai veche* şi ignoră *romanele prototipice* ale Asiei - *cel mai vechi continent sub raportul culturii*)[3] este, astăzi, datorită unui număr infinit de texte reprezentative ale teoreticienilor, criticilor şi romancierilor înşişi, bine cunoscută. De altfel, literatura teoretică scrisă în ultimile decenii, cu privire la geneza, devenirea şi structura romanului, este aproape de necuprins (numai definiţiile date romanului se ridică la câteva sute!). Pentru că, după ce s-a constituit pe sine ca o *lume* în continuă expansiune, romanul a început să se judece pe sine, ţintind, firesc, la o explorare a propriilor sale conţinuturi şi să se întrebe asupra originilor, structurilor şi limitelor sale. Toţi cei care au creat romanul, ca şi cei care au gândit asupra lui, au ajuns să aibă o conştiinţă teoretică, în care se adună criterii şi metode comune sau complementare, în năzuinţa de a cunoaşte constantele specifice ale romanului, ceea ce alcătuieşte fiinţa acestuia şi ceea ce-l distinge. În acest mod s-a cristalizat **ideea de roman**, alcătuită din elemente de teorie şi de metodologie, aflată în continuă mişcare, metamorfozele ideii de roman, fiind, astăzi, un bun câştigat al poeticii romanului. Înfăţişarea dialecticii ideii de roman în orizont teoretic european şi românesc ne va fi de real folos în conturarea principalelor reliefuri româneşti aflate pe harta întinsă a literaturii române. Iar dacă, ţinând seama de finalitatea întreprinderii noastre, considerăm că problemele originii şi devenirii literaturii româneşti pot alcătui un capitol dispensabil, indispensabil rămâne cel al demersurilor teoretice privitoare la statutul, la condiţia romanului, la poetica acestui discurs literar. Nu putem ajunge la discuţia despre personajul literar romantic şi la

Scanned with OKEN Scanner

ipostazele lui fără să ne sprijinim pe un sistem de referinţe teoretice.

Din definiţiile atribuite romanului şi din studiul structurilor exemplare se desprind trei categorii, structurante şi structurate, constante ale romanului, care vor rămâne criterii de diferenţiere ale particularităţilor individuale şi tipologice ale operelor literare. Aceste invariante sunt: **viziunea asupra lumii, compoziţia sau arta construcţiei** şi **personajul.** Sunt categorii stabile care, fără să îngrădească propensiunea spre forme noi, se regăsesc, dincolo de spectaculoasele metamorfoze ale genului, în orice roman, fie el clasic, romantic, realist, suprarealist, antiroman.

Romanul, se ştie, este specia cea mai deschisă multiplicităţii aspectelor vieţii. Pentru ca scriitorul să ajungă să ne dea o reprezentare artistică a realităţii, el trebuie să aibă o **viziune** asupra acestei realităţi, o **concepţie despre lume**, singura care poate să pună ordine în confuzia realului, să realizeze opera ca *un întreg coerent şi semnificativ*, cum cerea Jean Starobinski. Viziunea scriitorului este determinată de viziunea grupului social din care face parte, de structura mentală a acestuia. *Esenţa socială* a viziunii despre lume este accentuat subliniată de Jean-Paul Sartre, care declară categoric că un scriitor *nu poate fi niciodată în afara unui grup decât în măsura în care face parte dintr-altul*[4]. Punând problema raportului dintre scriitor şi realitate, dintre scriitor şi operă, Sartre raportează **viziunea despre lume** a producătorului de roman la opţiunea pentru un anumit mod de manifestare artistică. Între viziune şi tehnica artistică raportul este direct **(le choix d'écrire d'une certaine manière pour se manifester dans le monde)**[5].

Scanned with OKEN Scanner

Dreptul la opţiune şi libertatea ei îi îngăduie scriitorului să adopte un infinit de forme romaneşti şi, creând opere, el se creează pe sine. Opera este totdeauna ilustrativă pentru personalitatea creatorului ei. Opera nu este altceva decât viziune şi forme.

Funcţia explicativă şi valorizantă a viziunii artistice i-a preocupat şi pe teoreticienii şi criticii români. G. Ibrăileanu stăruie, nu o dată, asupra raportului dintre atitudinea faţă de viaţă - viziunea - şi formele de manifestare epică a acesteia. *Natura concepţiei determină totul: genul operei, şcoala literară în care îl clasificăm, atitudinea faţă cu subiectul, caracterul specific de clasă, rasă, popor, compoziţia, stilul*[6]. *Natura concepţiei* unui scriitor este determinată de *natura concepţiei* categoriei sociale căreia acesta îi aparţine. Concluziile generalizatoare asupra problemei le-a adunat în amplul său studiu **Psihologia de clasă**, iar romanele lui Traian Demetrescu **(Intim)** şi Alexandru Vlahuţă **(Dan)** îi dau prilejul să verifice inflexibilităţile legilor psiho-sociale ale determinismului, însuşite din lectura operelor lui Hyppolite Taine, Herbert Spencer, Marie-Jean Guyau, C. Dobrogeanu-Gherea.

Dacă romanul este **viziune** plus **forme**, înseamnă că romancierul este un constructor, iar opera sa o realitate construită artistic. **Arta construcţiei - compoziţia**, ca invariantă a romanelor, a preocupat gândirea teoretică a multor comentatori ai genului romanesc, verificându-şi demersurile teoretice într-o întinsă şi variată practică artistică.

Albert Thibaudet, pornind de la câteva principii stabile, formulează, în legătură cu această categorie constantă a structurii romanului, consideraţii explicative de o evidentă

Scanned with OKEN Scanner

calitate a speculației și expresiei critice. Hazardul unor lecturi din scrierea lui Paul Bourget, **Pagini de critică și de doctrină**, îl determină să teoretizeze și să clarifice polemic problema, reflectând la condiția și tehnica romanului. Pornind de la creația romanescă a lui Lev Tolstoi - materia de studiu și analiză a unor teoreticieni - Paul Bourget ajunge la concluzia că, deși romancierul este posesorul unei mari forțe de evocare creatoare (*mai mare decât la oricine altul*), îi lipsește o *altă calitate fără de care nu există capodoperă deplină:* ***compoziția.*** Iar prin faptul că Tolstoi o ignoră, **Război și pace** și **Ana Karenina** se desfășoară *fără plan organic, fără început, mijloc și sfârșit.* Concluzia este una singură: *în ciuda forței sale, Tolstoi nu este încă decât un geniu inform și neîmplinit*[7]. Există, spune Bourget, *în afara elementului de adevăr și un element de* ***frumusețe*** *(s. n. L. B.) în arta aceasta atât de complexă a romanului. Un astfel de element de frumusețe e, după părerea mea, compoziția. Dacă vrem ca romanul francez să-și păstreze rangul deosebit, tocmai această calitate trebuie să o păstrăm în operele noastre. O* ***Eugenie Grandet****, o* ***Colomba****, o* ***Doamna Bovary****, un* ***Germinal*** *(etc.) sunt remarcabile prin acea puritate a desenului pe care n-o veți găsi nici în* ***Wilhelm Meister****, nici în* ***David Copperfield****, nici în* ***Ana Karenina*** *sau* ***Crimă și pedeapsă.*** *Romanul francez este un roman* ***bine compus*** *(s. n. L. B.). Numai francezii știu să compună*[8]. Al. Thibaudet, intrigat, intervine în discuție, declarând că atinge, prin intervenția sa, o *foarte delicată* problemă de estetică. *Oare un roman care nu e conceput după o regulă de compoziție organică, se întreabă el, e neapărat inferior?* Mai întâi, trebuie să se știe, spune Thibaudet, că sensul cuvântului **compoziție** e foarte diferit în fiecare artă în parte: în sculptură, în pictură, în literatură, în muzică. *Când e vorba de* ***literatură****, retorica și-a cristalizat*

Scanned with OKEN Scanner

ideea de compoziţie în jurul a două genuri: discursul şi poemul dramatic. Nu există discurs fără compoziţie, iar o piesă prost întocmită, e o piesă proastă. Când e vorba de poezia lirică, epopee, compoziţia nu mai e ridicată la rangul de maximă, de principiu. La fel şi pentru roman, genul care tinde astăzi să le absoarbă pe celelalte. Dacă el descinde din epopee, el ocupă în epoca modernă locul pe care îl avea în alte civilizaţii poemul epic, care nu cere o compoziţie oratorică sau dramatică. Epopeea nu impune compoziţia. Numai episoadele din care e formată o cer. Ca şi epopeea, romanul e alcătuit din episoade, menite toate să prezinte aceleaşi personaje şi oferind tot atâtea secţiuni şi acelaşi flux al vieţii. Iar episoadele în ce le priveşte cer ***o compoziţie de care nu se lipseşte nici un romancier.*** (s. n. L. B.) *Marile romane europene, cele care fac parte din viaţa noastră, nu sunt "compoziţii" oratorice sau dramatice, ci viaţa care se creează singură printr-o succesiune de episoade*[9].

Sprijinindu-se pe autoritatea lui Sainte-Beuve, care, la moartea lui Balzac, scrisese un articol, unde declara că *sunt trei lucruri de considerat într-un roman: caracterele, acţiunea, stilul,* Thibaudet observă, satisfăcut: *din această tablă de valori juste lipseşte compoziţia* şi continuă: *două sunt marile diviziuni ale artei literare: arta pentru care timpul e măsurat şi arta care dispune liber de timp. Romanul, ca şi lirismul, dispune de timp cum dispune natura însăşi. Acelaşi sentiment, dragostea unei femei, melancolia morţii, poate fi exprimat într-un sonet, dar şi într-un lung poem liric. Epopeea se poate desfăşura liberă – la fel şi romanul. Cel mai mare succes l-au avut romanele lungi-totale, care nu dau impresia de ordonare şi compunere, ci de lung fluviu curgător:* ***Mizerabilii, Jean Cristophe, Familia Thibault,*** *marile romane ruseşti. Probabil acesta este genul suprem al romanului*[10].

Scanned with OKEN Scanner

La Thibaudet, compoziţia devine un suport metodologic, capabil să opereze distincţii categorice. El vorbeşte de o compoziţie *serée*, caracteristică romanului clasic, bine construit şi o compoziţie *desserée*, proprie structurilor mobile ale romanului modern, deschis unor semnificaţii multiple. Pentru el, termenul de compoziţie prezintă trei sensuri deosebite. *Una e arta de a compune o intrigă, alta arta de a compune un caracter şi alta arta de a compune o stare.* Arta de a compune o intrigă *este o artă, dar evident inferioară:* ***Ivanhoe****, romanele lui Bourget sunt din acest punct de vedere bine compuse, în timp ce* ***Cei trei muşchetari, Ana Karenina*** *sunt din acelaşi punct prost compuse*[11].

Valoarea artistică nu dobândeşte compoziţia intrigii decât atunci când e un procedeu în realizarea unui caracter, cum se întâmplă în **Doamna Bovary.** A compune o stare înseamnă a pune personajul literar într-o situaţie tragică, o situaţie limită, precum în **Prinţesa de Clèves.**

Concluzia: *orice roman implică un minimum de compoziţie, dar nici un roman nu poate realiza un maximum de compoziţie. O ţesătură de roman e totdeauna mai suplă, mai nedeterminată. Romanul are* ***timp****, are şi* ***spaţiu****, şi* ***descrie*** (s. n. L. B.). *Estetica proprie a romanului e tocmai, cum o văzuseră clasicii, o estetică a compoziţiei destinse, a timpului şi spaţiului*[12].

Pentru Thibaudet, toate romanele dovedesc *fuziunea sau confuzia genurilor*, pe care le implică ficţiunea romanescă, ceea ce îl face să clasifice romanele în trei categorii: **romanul brut,** care zugrăveşte o epocă **(Gil Blas), romanul pasiv,** care *desfăşoară o viaţă* **(Roşu şi negru)** şi ***romanul activ,*** care izolează o criză. (Acest fel de roman constituie *formele superioare* ale genului ce marchează momente decisive în istoria

Scanned with OKEN Scanner

lui: **Doamna Bovary, Moara de pe Floss, În căutarea timpului pierdut.)**

În admiraţia pentru romanul rus, Thibaudet consideră că atunci când acesta are ca obiect zugrăvirea unei **epoci,** înfăţişând-o în toată complexitatea ei, încât *să dea impresia unui timp multiplu, unei forţe inepuizabile, unui ritm de viaţă socială, care depăşeşte orice reprezentare individuală* merită să fie citit şi preţuit. Romanul lui Tolstoi, **Război şi pace,** este un astfel de roman. De aici, *încetineala naraţiei, ocolişurile şi întoarcerile sale, fracţionarea în episoade. Geniul oriental, de răbdare şi durată, pe care Tolstoi îl întrupează în Kutuzov, îl dezvoltă şi el în romanul însuşi şi ne obligă să-l întrupăm în el. Cum ar fi putut să renunţe Tolstoi la cele două comori ale forţei ruseşti care sunt **spaţiul şi durata*** (s. n. L. B.). *Ne aflăm aici în miezul adevărului literar: un scriitor a cărui artă e consubstanţială subiectului şi al cărui subiect e consubstanţial rasei sale*[13].

Punând în lumină prezenţa compoziţiei în toate compartimentele romanului (intrigă, personaj, stări psihologice, sociale etc.) şi subliniind rolul important al timpului şi spaţiului epic, Thibaudet nu stabileşte şi relaţiile existente între aceste elemente; el le tratează în mod separat. Relaţionarea lor va fi acoperită de conceptul de *structură*, intrat în vocabularul teoreticienilor mult mai târziu, la câteva decenii după ce criticul francez a gândit şi a scris despre arta romanescă.

Interesantă este o altă opinie a sa, pe care o va fructifica în consideraţiile sale teoretice despre roman şi construcţia sa. Pornind de la imaginile ce i le oferea arhitectura Acropolei (**Les heures de l'Acropole**), el deosebeşte două frumuseţi în luptă: logica şi sensibilitatea. ***Doricul** e logica sau elementul masculin,*

Scanned with OKEN Scanner

ionicul e sensibilitatea sau elementul feminin /.../. Dualitatea greacă a ordinelor se potriveşte oricărei arhitecturi substanţiale, complete, vii... Orice artă sănătoasă tinde să-şi aibă aceste două versante, să se repartizeze pe sexe[14].

Doricul este văzut în armonie şi în opoziţie cu ionicul, iar această unitate a contrariilor, urmărită în durata istoriei, este pentru Thibaudet o coordonată fundamentală a evoluţiei nu doar a ideilor, dar şi a literaturii. Aplicând-o la arta romanescă, şi judecând după publicul cititor de romane (element hotărâtor în apariţia şi devenirea genului), el scrie: *Două feluri de public au dat cele două ordine ale romanului, ordinea masculină şi ordinea feminină, doricul şi ionicul său*[15]. Balzac ar reprezenta ordinea masculină (e *viril*), iar Proust e feminin.

Ordinele stabilite de Thibaudet se dovedesc a fi *prea încăpătoare, neistorice*[16], deşi sursele oferite pot fi folosite cu bune rezultate în clasificarea romanelor şi stabilirea unor particularităţi ale acestora, ale acelor romane asupra cărora s-a aplecat în cercetarea sa.

Nu încape nici o îndoială, fiecare teoretician, fiecare critic operează, în cele din urmă, cu o noţiune proprie de roman. Atâţia teoreticieni ai romanelor, atâtea *ordine* ale romanelor!

Pornind de la Thibaudet, fără să rămână însă la el, (pentru că, în înlesnirile pe care le creează, în vremurile noastre, propensiunea sociologiei pentru roman, s-a putut aplica un punct de vedere sociologic în analiza romanului), Nicolae Manolescu, în ampla şi mereu utila sa carte, **Arca lui Noe**[17], propune o tipologie, concretizată în trei ipostaze: **doric, ionic** şi **corintic.** Ideea de la care se pleacă este că între structurile sociale şi cele romaneşti există o **relaţie de similitudine** (s. n. L. B.), ce

Scanned with OKEN Scanner

funcţionează la un nivel *omologic*, fără să apese pe economic, ca factor hotărâtor, cum a făcut Lucien Goldmann. *Relaţia dintre social şi literar*, scrie Nicolae Manolescu, *ştim astăzi, nu este o relaţie între evenimente, ci una între structuri: ea implică două sisteme de valori, cu inerţia lor particulară. Şi nu e o imitaţie, o reduplicare superficială a unuia de către celălalt, ci o analogie profundă, care deturnează adesea cauzele şi efectele, creează tensiuni, crize şi incompatibilităţi*[18]. Rolul iniţiativei creatoare a scriitorului nu este, în această dreaptă percepţie a raportului dintre social şi literar, ignorată, temeiul analogic fiind căutat în interioritatea scriiturii, omologia dintre mişcarea socială şi evoluţia retoricii romaneşti este limpede relevată.

Cu accentul pe modalităţile poeticii şi ale retoricii romaneşti, fără să ignore relaţia dintre cele trei invariante: viziunea despre lume, compoziţie şi personaj, N. Manolescu argumentează logic, întemeindu-şi afirmaţiile pe *critica* unor numeroase producţii romaneşti, existenţa celor trei tipuri de roman care sintetizează istoria genului.

Doricul (romanul tradiţional al celei de a doua jumătăţi a secolului al XVIII-lea şi al întregului secol al XIX-lea) sugerează mentalitatea burgheziei şi triumful ei. Este epoca de *euforie burgheză*, când *valorile supraindividuale nu sunt simţite ca opresive*[19], când lumea, dirijată în sens pozitiv, este coerentă şi omogenă, viaţa domină reflecţia şi simţirea, individul nu are conştiinţa că e asuprit şi împiedicat să se afirme, viziunea narativă este auctorială (un autor *omniscient şi omnipotent*). **Mara, Baltagul, Ion, Rusoaica, Moromeţii** sunt romanele româneşti care reprezintă acest tip de roman tradiţional.

Ionicul este romanul secolului al XX-lea, când se produce trecerea de la reflectare la reflecţie[20], când lumea nu mai e coerentă şi omogenă, ci fragmentată, intimitatea se substituie

Scanned with OKEN Scanner

observaţiei sociale, de unde individualism, introspecţie, analiză, psihologism, lirism şi nu *obiectivitate*, iar autorul îşi pierde poziţia dominatoare, rolul lui atribuindu-se personajului literar. Este expresia *mentalităţii unei burghezii stabile, aristocratizate*[21], *societatea burgheză apare consolidată instituţional*, spune N. Manolescu. Exemplificarea se face cu romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, G.Ibrăileanu, Alexandru Ivasiuc.

Corinticul exprimă o lume incoerentă, neomogenă; realul este parodiat, artificialul triumfă ca şi alegoria, parabola, satira, caricatura, grotescul, farsa. Genurile se amestecă, absurdul e întronat, ambiguitatea domină. Lumea romanului corintic este o lume ce cunoaşte *tragicul istoric*, stăpânită de *teama de invazie a unor forţe sociale uriaşe, care ar putea reinstaura un nou şi întunecat Ev Mediu*[22]. În literatura română, acest tip de roman e mai puţin reprezentat *(din cauza evoluţiei întârziate a burgheziei*[23]*)*, dar romanele lui Matei Caragiale, Urmuz, Eugen Barbu, Ştefan Bănulescu îl anticipează.

Aserţiunile lui N. Manolescu din **Arca lui Noe** sunt o demonstraţie convingătoare a evoluţiei ideii de roman. Modelul de *socio-critică*[24], care pledează pentru specificitatea artistică a obiectului literar, fără a neglija semnificaţiile sociale, politice, ideologice ale textului, cartea, intrată în *instrumentarul curent* al criticii literare, îşi va dovedi mereu eficienţa.

Categoria formatoare a **compoziţiei** şi raporturile ei cu celelalte două invariante ale structurii operei romaneşti a constituit o importantă temă de meditaţie şi pentru alţi reprezentanţi ai orizontului teoretic european şi românesc.

Scanned with OKEN Scanner

Georg Lukács, în **Teoria romanului,** *o încercare istorico-filozofică privitoare la formele marii literaturi epice*, după propria-i caracterizare (scrierea a fost concepută ca o introducere la o amplă exegeză istorico-filozofică a operei lui Dostoievski), ia în discuţie dialectica istorică a formelor epice, de pe platforma concepţiei marxiste, îmbrăţişată încă din anii '20 ai secolului nostru. Înţelegerea materialistă a istoriei, care ia locul teoriilor lui Hegel, Kirkegaard, Dostoievski, pe care s-a sprijinit până la această dată, îi serveşte pentru a stabili tipologia formelor epice în devenirea lor istorică. Lectura textelor literare romaneşti îl determină să considere că acestea sunt, în dialectica lor istorică şi estetică, *proiecţia unei meditaţii neîntrerupte asupra condiţiei umane în diferitele ei ipostaze*[25]. Punctul central al teoriei sale explicative privitoare la structura romanului îl constituie raporturile dintre **viziunea despre lume** a scriitorului şi **personajul literar**. Optica scriitorului generează un anumit tip de erou, iar relaţiile acestuia cu lumea configurează dimensiunile şi particularităţile construcţiei epice. Antichitatea (cu expresia ei literară - epopeea), mult exaltată de teoreticianul maghiar, şi-a întemeiat formele epice pe relaţiile armonioase între aspiraţiile individului şi viaţa colectivă. Epoca modernă a adus cu sine o sciziune profundă între raporturile sociale obiective şi aspiraţiile individului, iar tensiunea între *obiectivitatea reificată a lumii* şi aspiraţiile morale ale *sufletului* constituie nucleul generator al unor noi forme epice. Romanul este, în concepţia lui Lukács, expresia literară a epocii *absolutei culpabilităţi*, în opoziţie cu epopeea. Cum *obiectul în sine* al romanului rămâne, tot timpul, *contingenţa destinului individual în raport cu mişcările istorice*[26], el deosebeşte, în evoluţia romanului modern, trei etape: una a *idealismului abstract*, caracterizat prin inadecvarea eroului la realitate şi înlocuirea

Scanned with OKEN Scanner

distanţelor cu idealităţi (**Don Quijote**), alta a *romantismului deziluziei*, care creează un tip uman pasiv, contemplativ, ce-şi ajunge sieşi. *Eul recunoaşte* ***în sine*** *izvorul oricărui imperativ – şi se recunoaşte* ***pe sine*** *ca unicul material demn de realizat*[27], interioritatea fiind *unica realitate adevărată, esenţa însăşi a vieţii*, iar lumea exterioară devine fără sens, *se atomizează.* **Educaţia sentimentală**, romanul lui Flaubert, cu eroul său, Fréderic Moreau, este considerat ca expresia cea mai realizată a noului tip de roman – cel al deziluziei şi al resemnării, care vine *istoriceşte* după *idealismul abstract.* Cea de a treia etapă este cea a reconcilierii omului problematic (considerat de Lukács a fi *prin definiţie* adevăratul erou de roman), cu alteritatea lumii. Personajul lui Goethe, **Wilhelm Meister** este singura *excepţie luminoasă în acest tablou de un deznădăjduit pesimism.* Eroul se integrează în realitate, şi-o asumă şi *sub semnul compromisului,* caută, prin **muncă**, să-şi asigure un câmp adecvat de desfăşurare a interiorităţii sale.

În această schiţă amplă a dezvoltării genului epic, care este **Teoria romanului**, rămân, totuşi, afară, mulţi romancieri şi multe creaţii romaneşti. În compartimentele stabilite de autorul acestei *cărţi de tinereţe* nu intră Dickens, Walter Scott, Swift, Richardson, Stendhal, Balzac şi încă mulţi alţii, creatori de alte tipuri de personaje decât cele fixate. În lucrările sale de maturitate, le va acorda locul cuvenit. Însuşi Lukács îşi invită cititorii la o lectură *critică* a operei sale: *Dacă prin urmare, cineva citeşte astăzi* ***Teoria romanului*** *pentru o mai intimă cunoaştere a preistoriei ideologiilor dominante din anii '20 şi '30, dintr-o asemenea lectură* ***"critică"*** (s. n. L. B.) *va putea trage foloase. Dar, dacă va lua în mână cartea cu dorinţa de a se orienta, lectura ei nu va face decât să-i sporească şi mai mult dezorientarea*[28].

Inv. 193766

Scanned with OKEN Scanner

Asupra consideraţiilor teoretice privitoare la personajul literar ale lui Georg Lukács vom reveni. Vom *trage foloase*, valorificând modelul său productiv. Intenţiile şi finalitatea cercetării noastre o cer.

Categoriile compoziţiei şi personajului îl reţin şi pe Jean-Paul Sartre, deşi nu pledează pentru respectarea normelor clasice în construcţia romanescă. Aceasta poate exista şi fără un narator omniscient şi fără o fabulă strict dirijată. Opera romanescă este proiectată în câmpul *relativităţii generalizate*: *Dacă vrem să depunem mărturie despre epoca noastră, tehnica romanescă trebuie făcută să treacă de la mecanica newtoniană la relativitatea generalizată*[29]. El recomandă, în numele verosimilităţii, romanul *de situaţii*, în care mutaţiile personajului apar în strânsă corelaţie cu *tehnica* compoziţională. *Esenţele* caracterologice sunt negate, singura în stare să definească omul şi condiţia lui este existenţa. *Existenţa decide esenţa*; nu există un *dat* al avarului, al inocentului, al însinguratului. Relaţia dintre viziune, compoziţie, personaj a aplicat-o, în mod magistral, la analiza romanului lui Flaubert.

În intenţia de a-i aproxima romanului natura, mijloacele, scopul, mai toţi reprezentanţii poeticii moderne au pus în discuţie problema compoziţiei în virtutea convingerii că opera literară nu este altceva decât realitatea construită artistic, ca expresie a unei viziuni despre lume şi formă. Pentru Roland Barthes, compoziţia este *ofensiva împotriva hazardului* (*le combat contre le hazard*), Wolfgang Kayser o numeşte **construcţie**, Rene Wellek şi R. M. Albérès – arhitectonică,

Scanned with OKEN Scanner

formaliştii ruşi aşază elementele formei sub regimul **structurii**. Maurice Blanchot, Jean Rousset, Gérard Genette, Jean Ricardou au acordat, şi ei, o mare atenţie compoziţiei. Pentru toţi cei care au gândit pe marginea ficţiunii romaneşti, această categorie formatoare a operei de artă nu este o simplă invenţie tehnică, ci modalitatea care supune realul ordinii artei *(elle enferme le reel*: Balzac).

Nu altfel gândesc teoreticienii şi criticii români. Pentru Ibrăileanu, rostul compoziţiei este de a stabili ordine în haosul vieţii, nu oricum, ci sub imperativul viziunii despre lume a scriitorului. *Arta are menirea să prindă şi să imobilizeze o clipă din viaţa capriţios fugară şi s-o fixeze pentru totdeauna prin formă /.../. Pentru că, romanul, ultimul termen al evoluţiei literare, e genul cel mai pretenţios nu numai din punct de vedere al **fondului**, ci şi din punct de vedere al **compoziţiei***[30] (s. n. L. B.).

În optica lui Eugen Lovinescu *organizarea este totuşi fundamentul oricărei creaţii*, este *orientarea în masa imponderabilelor*[31], numai o operă ce este un *corp organizat* poate fi studiată[32]. Toate opiniile sale privitoare la evoluţia epicii de la rural la urban, la problema subiectivităţii în artă, cu obligaţia trecerii la o atitudine obiectivă, la preponderenţa epicului asupra liricului, la modalitatea analitică în aşezarea personajului pe dimensiuni interioare (urbanul impune o lume de o *psihologie mai complexă*) nu constituie altceva decât o pledoarie pentru un nou mod de a vedea şi construi romanul.

Pentru George Călinescu, compoziţia nu este un *şablon estetic*, ea se naşte din *natura obiectului*, fiind subordonată viziunii despre lume a scriitorului. Opera literară este *o*

Scanned with OKEN Scanner

organizaţie în care părţile se supun întregului, iar romanul *înfăţişează cea mai mare percepere disciplinată şi ca atare puterea lui esenţială este de natură tehnică*[33]. Originalitatea unei opere romaneşti ţine de *darul misterios al scriitorului de a crea o ficţiune stabilă care să încifreze experienţa*[34]. Ca să realizeze o operă viabilă, scriitorul trebuie să aibă şi o *viziune vie a eroilor*, protagoniştii *să fie văzuţi clar*. Relaţia dintre viziune, *ritmica interioară*, compoziţia şi personajul este o idee majoră şi în gândirea critică a teoreticianului G. Călinescu.

Mai aproape de poeticile moderne, Camil Petrescu, teoreticianul ferm al autenticităţii şi al substanţialităţii în artă (în **Noua structură şi opera lui Marcel Proust** şi **Teze şi antiteze**), pledează pentru relativism, pentru prezenţa ipoteticului şi a fragmentarului şi indeterminării în viziunea romanescă, poziţia sa luată împotriva dogmatizării canoanelor fiind bine cunoscută.

Oricât de variate ar fi tehnicile de investigaţie a structurii romanului, opiniile teoreticienilor şi criticilor literari numiţi până acum se adună toate, complementar, în intenţia de a pune în lumină norme interne ale genului, care să ordoneze instinctul artistic şi să cristalizeze o fizionomie a romanescului. Este un dialog teoretic cu virtuţile unui model productiv, care poate fi oricând adaptat la regimul operei.

Cea de a treia categorie de permanenţă a romanului este, cum am subliniat, ***personajul***, punct nodal, element de structură şi de structurare, liantul dintre planul semantic şi planul expresiei. El fundamentează şi relaţia cu celelalte invariante, viziunea şi compoziţia, cu care se află într-un proces de intercondiţionare. Existenţa personajului este condiţia esenţială a

Scanned with OKEN Scanner

fiinţării romanului. Oricare ar fi formula epică adoptată de romancieri, personajul trebuie să se afle în mijlocul universului fictiv. Realitate înseamnă, de fapt, umanitate şi eforturile sale trebuie îndreptate în dublul sens **spre sine** şi **spre altul**. Purtător al unui potenţial antropologic de o evidentă expresivitate artistică, omul a format subiectul principal al ficţiunii romaneşti. Omul şi relaţiile lui cu lumea au constituit, în toate etapele devenirii acesteia, centrul ei de interes.

Sigur, pentru a cunoaşte natura, destinul, esenţă umană a personajului este nevoie să raportăm totdeauna la **viziune**, care hotărăşte mijloacele ce îi dau viaţă şi la **compoziţia generală** care le integrează.

Într-o viziune clasică, lumea se organizează sub comanda criteriului tipologic; personajele devin **caractere**. Viziunea romantică despre lume conduce la crearea unui personaj romantic, înfăţişat în numeroasele lui ipostaze. În viziunea modernă, relativistă, a romanului *suprarealist* (noul roman şi non-noul roman), intriga şi caracterologia sunt dizolvate, iar personajul este pus sub semnul ambiguităţii şi indeterminării, fără să dispară însă.

Georg Lukács a subliniat, nu o dată, în **Teoria romanului,** importanţa personajului ca o componentă esenţială a situaţiei narative, ca un ax coordonator al edificiului epic. Toate elementele discursului literar se orânduiesc în funcţie de el, ducând la deosebirea mai fermă a particularităţilor unui roman, la configurarea unor **tipologii romaneşti**. Personajul face să trăiască *labirintul* romanului, el contribuie la crearea sensului romanesc, la evidenţierea semnificaţiilor oricărei opere literare. Dintotdeauna, scriitorii, din toate timpurile şi din toate spaţiile literare, au căutat în **om** frumuseţea artei lor şi simbolica

Scanned with OKEN Scanner

ei profundă. În fond, în nici un domeniu, omul nu-şi dezvăluie cu mai multă forţă fiinţa lui intimă ca în hotarele artei.

Metodologic necesară, problematica personajului literar o vom izola în cel de-al doilea capitol al lucrării noastre, în intenţia de a stabili câteva coordonate privind destinul personajului romanesc, constituirea şi devenirea lui în timp.

Scanned with OKEN Scanner

II

PERSONAJUL LITERAR ŞI AVATARURILE LUI

Dă-i omului o mască şi el îți va spune adevărul.

Oscar Wilde

Scanned with OKEN Scanner

Acela care rămâne în istoria literară numai cu numele, scria G. Călinescu, *neînsoţit de nici o ficţiune memorabilă, nu-i decât un subiect pentru eruditi*[35]. Artistul se obiectivează prin propriile-i plăzmuiri literare. Ficţiunile memorabile ale scriitorilor sunt **personajele literare**. Romanele reprezentative îşi justifică estetic şi existenţa, şi valoarea, prin personajele lor. *Când Ahile, Agamemnon, Nestor şi Ulise ocupă scena imaginaţiei noastre,* scrie G. Călinescu, *Homer rămâne un nume gol, bun pentru pedanţi /.../. Eul lui Shakespeare se asfixiază în aerul în care răsuflă cu atâta putere Hamlet, Polonius, Othello, Regele Lear, Falstaff şi Malvolio. Înţelegem ce vrea să zică "viziune shakespeareiană", dar de biografia lui Shakespeare n-avem trebuinţă, precum ne este indiferent a şti cine a cioplit pe Apolo din Belvedere. Marile creaţii sunt lipsite de stil personal ca şi natura însăşi, sau cu mult prea covârşitor sublime şi universale pentru ca viaţa autorului să le poată explica.* ***Creaţiile cu adevărat geniale sunt paricide. Cervantes a fost aproape eliminat din istorie de Don Quijote şi de Sancho Panza***[36] (s. n. L. B.). G. Călinescu are tot adevărul de partea sa. Opera de artă nu dispare odată cu dispariţia biologică a creatorului ei. Ea îşi continuă viaţa fără moarte prin ficţiunile ei memorabile. Acestea – personajele – rămân nemuritoare doar atunci când cel ce le creează este un maestru.

Scanned with OKEN Scanner

Nu ne propunem o înfăţişare exhaustivă a problematicii personajului romanesc, ci evidenţierea câtorva momente importante din istoria romanului, care pun în lumină ponderea şi specificul personajului literar, ipostazele acestuia în diferite formule romaneşti până la cea romantică - obiectul întreprinderii noastre.

Istoria romanului este istoria personajelor sale, pentru că, în viziunea lor antropologică, scriitorii îşi procură materialul de inspiraţie din viaţă, iar viaţa e făcută din trăiri umane. Spectacolul uman, în continuă schimbare, conduce la metamorfozarea creaţiei romaneşti. Cum structura romanescă, în devenirea ei, evoluează necontenit de la simplu la complex, personajele literare urmează aceeaşi traiectorie, sporind mereu în complexitate.

Nu au lipsit, firește, teorii care s-au manifestat împotriva ideii permanenţei personajului romanesc, a hegemoniei lui în roman. Mai vechi sau mai noi, acestea au pus în circulaţie ideea diluării, pulverizării şi chiar a *morţii* personajului, idee legată de obligaţiile creatorului de artă, mult diminuate până la dispariţia vocii auctoriale şi, odată cu ea, şi cea a personajului ca **individ**, cum s-a întâmplat în producţiile noului roman. Ideea s-a dovedit vremelnică; autorul *s-a întors*[37], regăsindu-şi identitatea, personajul a fost repus în drepturile sale ca entitate constituită, iar **Umanul** a fost reaşezat în drepturile sale fireşti.

Acceptându-se teza: romanul ca **formă deschisă, proteiformă**, în continuă evoluţie (motiv, pentru care R. M. Albérès afirmă că *romanul nu poate şi nici nu vrea să se definească prin vreo formă sau prin vreo intenţie*[38], iar Albert Thibaudet vede în el un *mare fluviu neîntrerupt care a curs până la noi şi care formează astăzi aproape un Nil literar*[39], se acceptă, în aceeaşi măsură, ideea, că genul e *deschis* şi prin

Scanned with OKEN Scanner

diversitatea protagoniştilor săi. De la **Dafnis şi Chloe** până la **Crimă şi pedeapsă,** de la **Don Quijote** şi până la **Procesul** lui Kafka, personajul şi-a dobândit, treptat, o poziţie literară bine definită, un statut al său. Universul uman s-a schimbat mereu odată cu evoluţia societăţii, cu transformările modului de receptare a realităţii şi a normelor impuse de **lectură** (raportul dintre roman şi cititorul de romane), cu metamorfozele ficţiunii romaneşti. Infinita varietate a protagoniştilor, care populează romanele reprezentative din Antichitate până în zilele noastre, a invitat pe teoreticieni să mediteze la un numitor comun ce ar putea ordona *indefinitul.* S-a scris despre personaj bidimensional sau pluridimensional, despre personaj plat, rotund, exemplar, despre infraerou, antierou, erou sintetic, personaj-teză, personaj-experienţă, personaj-conştiinţă etc., după cum, iarăşi, s-a teoretizat despre funcţiile estetice noi pe care le dobândesc vechile tipare: eroul picaresc, inocentul, înstrăinatul, parvenitul, *omul din subterană*, etc.[40]. Este, încă o dovadă, a vitalităţii romanului şi a neîntreruptei sale evoluţii, o evoluţie în care se adună semnele tuturor bătăliilor spirituale – câştigate sau pierdute – la care au participat **omul** şi **masca sa.**

Istoria lui *Homo fictus* începe cu eroii exemplari ai cântecelor homerice: Achile, Agamemnon, Ulise, intraţi în conştiinţa posterităţii prin chipurile lor ideale – şi idealizate – întru afirmarea unor valori umane excepţionale, exemplare. Ca structură, ei se caracterizează prin oarecare schematism psihologic şi moral, conferindu-li-se, intenţionat, o valoare demonstrativă. Aristotel, în **Poetica** sa, n-a ezitat să vorbească despre expresia deficitară a structurii personajelor homerice, despre conturul lor moral convenţional. Elementul explicativ,

Scanned with OKEN Scanner

dominant, trebuie căutat în condiţiile specifice în care creatorii acestor eroi erau obligaţi să-şi scrie operele. Cum acestea urmau să fie **ascultate** şi nu **citite**, fabula, **acţiunea**, mereu multiplicată, prin adaosul unor evenimente excepţionale, fascinante, *ca să sporească interesul ascultătorilor*[41], trec pe primul plan. Accentul cade pe **eveniment** şi în funcţie de acesta este schiţat şi personajul, unul lipsit de rolul unui protagonist-agent. Acest raport între acţiune şi caracter va caracteriza structura mai tuturor romanelor create până spre epoca luminilor, când accentul va cădea pe personaj, care, privit din mai multe unghiuri, va dobândi concreteţe şi substanţialitate.

Odată cu destrămarea formelor vechi de organizare a vieţii social-politice greceşti, romanul, deşi, neglijat de artele poetice în Antichitate[42], înregistrează progrese în existenţa sa. Este epoca hellenistică, în care omul este *interior dirijat între amplificarea, extrapolarea interesului său spiritual pentru inedit, pentru curiozităţi şi noutăţi geografice, etnografice şi, mai ales, morale, pe de o parte, şi limitarea, concentrarea atenţiei asupra vieţii familiei sale sau chiar a propriului eu. În aceste condiţii, în sfera preocupărilor spirituale pătrund şi experienţele unor oameni de condiţie modestă, neinteresante în vechiul polis /.../. Epopeea, tragedia, proiecţiile literare ale societăţii trecutului, care exaltau, de fapt, respirau valorile polis-ului, nu mai oferă satisfacţii globale. Mitul se umanizează, pierde implicaţiile sale eroice, se ajustează după noile norme spirituale. În ultimă instanţă, el trebuie să cedeze pasul unei proze poetice, unde să se recunoască trăirile societăţii hellenistice*[43].

Scanned with OKEN Scanner

Obligate să răspundă nevoilor spirituale ale oamenilor acestei epoci, care ţineau să se amuze, să se destindă, prin mijlocirea ficţiunilor romaneşti, acestea pun accentul tot pe **eveniment**, pe **fabulă**, pe peripeţii neobişnuite (prin care trebuiau să treacă cei doi protagonişti – bărbat şi femeie), cu situaţii melodramatice, ca în **Ethiopica** lui Heliodor – exemplul ilustrativ al acestor **romane – evenimenţiale, romane-histoire,** nu **romane-recherche** (după clasificarea dihotomică a lui Albérès). Personajele, lipsite de măreţia eroilor homerici, sunt mult simplificate, schematizate; sunt **personaje plate**, construite în jurul unei singure idei sau calităţi, cum le consideră E. M. Forster[44]. Asemenea personaje sunt caracteristice tuturor reprezentanţilor romanului antic, grec şi latin, cum sunt Longos din Lesbos, Achilleus Tatios, Lucian, Petronius, Apuleius. Această formulă prestabilită, cu accentul pus pe fabulă, pe întâmplări stranii, peregrinări fără o motivaţie ale personajelor, gesturi nesăbuite, este proprie şi romanelor cavalereşti şi romanului baroc al secolului al XVII-lea, aflate sub puternica influenţă a lui **Amadis de Gaula** (reeditat, în 1508, într-o versiune modernizată spaniolă[45]), care deschide calea literaturii cavalereşti şi curtene, de tipul romanelor bretone din ciclul **Regelui Artur** sau **Cavalerii Mesei Rotunde.** Inspirate din romanele cavalereşti, ficţiunile romaneşti ale acestei noi vârste din istoria genului, mult căutate de publicul aristocrat, dar şi de cel burghez, sunt un fel de ***roman foileton***, *neîncetat rescrise, readaptate, publicate şi citite intens din secolul al XIV-lea până în secolul al XVII-lea*[46], constituind, în setea de ficţiune şi dorinţa evadării din cotidian, un adevărat *opiu romanesc*, după expresia lui R. M. Albérès.

Sub înrâurirea romanului **Amadis**, ia fiinţă în secolul al XVII-lea, romanul *preţios* sau *eroic galant* francez, ***roman de***

Scanned with OKEN Scanner

curtoazie, cum îl numeşte Al. Thibaudet şi cel ***curtean-istoric*** german, cu protagonişti recrutaţi nu din rândul cavalerilor, ci, ca în tragedia clasică, ei sunt prinţi, duci, regi, înfăţişaţi cu un întreg arsenal de procedee convenţionale. Lipsite de individualitate, personajele sunt folosite pentru mişcarea înainte a unei acţiuni încărcate de neverosimil, cum se întâmplă în romanul ilustrativ **Artamène sau Marele Cyrus,** în 20 de volume (1649-1653), al scriitoarei Madeleine de Scudéry.

În **romanul pastoral,** cultivat, tot acum, alături de cel *înalt*, expresie a unui context istoric-social diferit, elementul bucolic se adaugă celui cavaleresc, ceea ce duce, la o *poveste* mai simplă, plină de naivitate şi farmec, deşi eroii rămân la fel de monovalenţi şi schematici. Romanul **L'astrée** a lui Honoré d'Urfé (1607-1627), cu vizibile urme din celebrul roman pastoral **Diana** al lui Gorge de Montemayor şi din piesa **Pastor fide** (1590), a italianului Batista Guarni este un exemplu ilustrativ.

Împotriva acestor ficţiuni romaneşti străine de verosimilitate, cu personaje convenţionale, de o liniaritate supărătoare, considerate *cărţi mincinoase*, *dăunătoare credinţei*, reprezentanţii bisericii pornesc o adevărată ofensivă. Magistrul clasicismului, Nicolas Boileau Despréaux, condamnă, cu asprime, în **Dialogue des héros de roman** (publicat postum, în 1713), această literatură *ridicolă*, ivită din *snobism aristocratic*, cu *eroi himerici*, care n-au nimic cu *gravitatea eroică* a protagoniştilor producţiilor antice. *Tipuri eterne* rămân doar eroii exemplari ai Antichităţii, precum *Alexandru, Cezar sau Ludovic cel Mare*. În **Arta poetică**, celebrul cod al clasicismului european, Boileau revine asupra obligaţiei scriitorilor de a renunţa la hiperbolizarea oamenilor şi faptelor lor. Eroii să aibă şi *mici cusururi*, să fie veridici şi adaptaţi împrejurărilor din care

Scanned with OKEN Scanner

provin: *Păstraţi-i fiecărui ştiutul caracter / A ţărilor moravuri şi secoli studiază / Că omul după climă şi firea-şi modelează.*[47]

În această pledoarie pentru un *erou mijlociu* şi un *roman regulier*, construit pe verosimilitatea personajelor şi evenimentelor, câştigă teren **romanul picaresc**, al doilea tip de naraţiune reprezentativă a epocii baroce. Noua formulă romanescă, ivită în Spania secolelor XVI şi XVII, ca urmare a altor condiţii economico-sociale, create prin prăbuşirea economiei feudale sub puternicile lovituri ale economiei burgheze, îşi recrutează personajele dintr-o lume *sine nobilitate*. Sunt aventurieri, vagabonzi, cerşetori, escroci, studenţi lihniţi de foame, dar înzestraţi cu inteligenţă şi spirit de adaptare la cele mai neobişnuite situaţii, înfruntate cu vervă satirică şi umor. Tot mai departe de literatura cavalerească, noua proză romanescă este mai aproape de veridicitatea realistă, prin substanţa şi maniera narativă, cu ficţiuni credibile, personaje veridice şi accent vizibil pe critica moravurilor şi relaţiilor sociale.

La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades (Viaţa lui Lazarillo de Tormes. Bucuriile şi suferinţele sale) este primul roman picaresc, modelul genului, scris în 1554, de un autor anonim[48]. Aproape de formula romanului auctorial, naraţiunea înfăţişează, în şapte capitole, existenţa unui fiu de morar (mama spălătoreasă), obligat, încă din copilărie, să trăiască mari experienţe, prilej pentru autor să facă observaţii pătrunzătoare asupra vieţii sociale şi naturii umane, atât sub raportul reacţiei exterioare cât şi al dinamicii interioare.

El picaro, pehlivanul, aventurierul, şmecherul (termenul s-a impus cu repeziciune) este şi eroul altui roman, **Guzmán de**

Scanned with OKEN Scanner

Alfarache, scris de Mateo Aleman (prima parte în 1599, a doua, în 1604 cu 26 de ediţii!). *Nicăieri ca la Aleman, scrie G. Călinescu, nu reiese mai limpede ideea că eroul - picaro - nu-i decât un exponent al observaţiei etice a autorului. Banditul spaniol ca şi haiducul nostru exprimă revolta vulgului împotriva nedreptăţii sociale; e rudă cu mai târziul Figaro*[49].

Într-adevăr, şi aceşti doi eroi, Lazarillo şi Guzman, ca şi toate variantele personajului picaro, create în epocă, în micile lor existenţe individuale, se impun ca luptători pentru dreptate, împotriva exploatării şi a unei societăţi *incapabile să conceapă virtutea*[50]. În toată proza picarescă, accentul este pus pe acest element de critică socială, şi, deşi fabula nu e desconsiderată, iar personajul joacă, încă, un rol secundar, romanul epocii se apropie tot mai mult de realism, ca urmare a modificării produse în mentalitatea cititorului şi în gustul lui artistic.

Mai elaborată este unica scriere romanescă a barocului german, care urmează îndeaproape tradiţia romanului picaresc, **Simplicissimus** al scriitorului Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676). Personificare a inocenţei, purităţii şi sincerităţii (numele o arată), personajul, ca orice picaro, trece, şi el, prin numeroase aventuri şi ipostaze (este bufon, soldat, amant al unor aristocrate franceze, călător prin Rusiá, Asia şi sfârşeşte ca sihastru), este şi obiectul, şi subiectul satirei lumii *sucite* prin care trece. Nu este încă un caracter, cu o istorie individuală; ca toţi eroii prozei timpului, el suportă forţa evenimentelor, nu le declanşează, dar e mai puternic reliefat, are o structură distinctă şi, în supleţea lui, se întrevede eliberarea treptată de constrângerile tipologice şi rigorile demonstrative, dogmatice. Acest element de noutate apărut în structura

Scanned with OKEN Scanner

personajului i-a făcut pe unii cercetători să considere romanul **Simplicissimus** un *Bildungsroman*, un roman evolutiv[51]. În realitate, eroul nu e într-atât de individualizat, independent de evenimentele exterioare, încât să se poată vorbi de o evoluție a sa pe planul interiorității. Romanul lui Grimmelshausen rămâne un roman picaresc (cu evidente intenții parodice), dar și o modalitate artistică vie, cu șanse de înțelegere și surprindere a frământărilor umane.

Moartea romanului cavaleresc o aduce personajul lui Miguel de Cervantes Saavedra, **El ingenios hidalgo Don Quijote de la Mancha (Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha).** Romanul lui Cervantes, *romanul romanelor*, *romanul împotriva romanelor*, cum îl considera Al. Thibaudet[52] (alături de cel al lui Rabelais, parodii ale vechilor romane, *romane antiromanești*) deschide drumul romanului nou, modern, înscriindu-se, din punct de vedere cronologic și calitativ, drept unul din marile romane ale lumii. Cu el **viața** intră în ficțiunea romanescă, urmare a unei noi viziuni asupra lumii, expresie a spiritului vremii, a mișcării înnoitoare a inteligenței și sensibilității umane. *Don Quijote, ca în orice mare roman, scrie Georg Lukács, a rămas singura obiectivare importantă a tipului său. Această interpătrundere între poezie și ironie, între sublim și grotesc, între divinitate și monomanie a fost atât de puternic legată de* ***starea de atunci a spiritului*** (s. n. L. B.), *încât același tip de structură spirituală nu s-a mai putut repeta în alte epoci istorice, ci s-a manifestat de fiecare dată cu altă importanță epică*[53]. Adevăratul obiect al romanului rămâne, spune tot G. Lukács, *contingența destinului individual în raport cu mișcările istorice.*

Scanned with OKEN Scanner

Don Quijote, ca personaj literar, învederează o nouă şi complexă structură. Din *figură*, devine *caracter*, cu rol de **personaj-agent**, pivotul întregului univers romanesc. Cu el se impune, în creaţia romanescă, omul individual, cu interioritatea lui sufletească, aflată în propria ei peregrinare rătăcitoare.

Cu Sancho Panza, scutierul său, Don Quijote formează un cuplu faimos prin *urieşenia* lor: unul himeric, altul terestru, unul *hidalgo rural, famelic, fanfaron, celălalt e un "simple", neghiob şi muşcător totodată*, îi caracterizează, cu artă neîntrecută, G. Călinescu[54]. Aceste personaje unice, personaje-pereche, antagonice la început, se schimbă datorită contactului lor permanent şi aventurilor trăite în comun, căpătând un relief asemănător. Comentatorii romanului au stăruit, în demersurile lor, asupra acestei *don Quijoteizări* a lui Sancho şi *Sanchoizări* a lui Don Quijote. Acesta revine la realitate şi respinge iluziile care i-au rătăcit minţile, iar Sancho începe să accepte realitatea iluziei şi să vadă lumea reală, cum o văzuse stăpânul său. Ernst Auerbach, în **Mimesis**, ne-a dat o pilduitoare analiză a transformării celor doi eroi. *Mintea mi-e acum deschisă şi limpede; spune Cavalerul Tristei Figuri, fără umbrele întunecate ale eresurilor pe care le aşternuse deasupra-i vătămătoarea şi îndelungata citire a blestematelor cărţi de poveşti cavalereşti. Acum îmi dau seama de bazaconiile şi de minciunile lor şi nu-mi pare rău de altceva decât că mi-au căzut atât de târziu solzii de pe ochi şi nu mai am timp să-mi răscumpăr fapta, cetind alte cărţi, care să-mi fie adevărată lumină pentru suflet.*[55] Sancho, la rândul său, îşi însuşeşte felul de a gândi şi simţi al stăpânului său. Ca să-şi ilustreze opinia, Auerbach citează un cunoscut episod din roman, pe care s-au sprijinit şi alţi comentatori. Sancho este trimis de Don Quijote s-o aducă pe iubita sa imaginară, Dulcineea, şi ca să-şi înşele

Scanned with OKEN Scanner

stăpânul, îi înfăţişează trei ţărănci urâte, călare pe măgari. Don Quijote le vede aşa cum sunt, dar salvează iluzia, considerându-le a fi obiectul unei vrăji. Scutierul îl secondează în *iluzia* sa şi, ca un erou de roman cavaleresc, îngenunchează şi salută pe *crăiasa, şi domniţa, şi ducesa frumuseţii.*

Rolurile, scrie Auerbach, apar aici schimbate: până acum Don Quijote fusese acela care interpreta şi transforma spontan manifestările vieţii cotidiene în scene de roman cavaleresc, pe când Sancho, de cele mai multe ori se îndoia, încercând, adeseori, să-l contrazică şi să împiedice acţiunile absurde ale stăpânului său. Acum situaţia e inversă; Sancho improvizează o scenă de roman, în timp ce capacitatea lui Don Quijote de a transforma evenimentele în sensul iluziei sale eşuează în faţa vulgarităţii brutale a înfăţişării ţărancelor.[56]

Personaj complex, contradictoriu, aflat veşnic în căutarea unei armonii între ideal şi realitate (va deveni eroul preferat al romanticilor), Don Quijote este un personaj **modern** (a fost revendicat şi de existenţialişti!), ca unul *care se află mereu împărţit între literatură şi viaţă, între metafizică şi practică, între misticism şi empirism: ca două adevăruri absolut ireductibile, care, totuşi, în acordul lor psihologic, edifică modelul omului modern, adevărat şi, în acelaşi timp, mistificat*[57]. Această componentă structurală a eroului este rezultatul unui nou mod de a vedea lumea şi de a construi un destin individual, aflat sub semnul timpului.

* * *

Secolul al XVIII-lea, *intervalul dintre clasicism şi romantism*, cum a fost numit, secolul luminilor, secolul omului raţional şi al eliberării lui de prejudecăţi[58], este şi un secol al

Scanned with OKEN Scanner

romanului. Descoperit ca un tip preferat de discurs, capabil să ofere secolului luminilor o modalitate ideală de a propaga idei, de a demonstra teze şi de a elogia raţiunea, virtutea, dar şi afecţiunea, romanul înregistrează o epocă de aur în evoluţia sa. Scopul său este, în primul rând, cel de a fi **util**, dar şi de a **desfăta**: *prodesse et delectare*. Căutată de un număr tot mai mare de cititori, aparţinând unei alte clase sociale decât cea a privilegiaţilor, cea burgheză, literatura romanescă atinge un spor cantitativ necunoscut până acum. Autorii, editorii, librarii fac faţă cererii, oferind traduceri şi foarte multe romane originale, devenite marfă: romane epistolare, filozofice, libertine, sentimentale, de moravuri, romane comice, tragice, burleşti, ţintind, toate, să arbitreze *disputa între supremaţia raţiunii şi supremaţia afectivităţii*. De aici amestecul, în conţinutul lor, de optimism şi pesimism, clasicism şi sentimentalism şi, tot timpul, cu triumful individualismului. Le Sage, Marivaux, Defoe, Prévost, Swift, Richardson, Rousseau, Diderot, Goldsmith, Goethe, Foscolo oferă hrana acestui nou public, învestind operele lor cu o funcţie majoră în formarea spirituală a noii societăţi.

Odată cu proliferarea romanului, gen care, în proteismul său etern, putea să cuprindă orice, se dezvoltă şi teoriile despre roman. Numeroase şi cu puncte de vedere variate, acestea se întâlnesc în recomandarea făcută scriitorilor de a se îndrepta spre realitate, spre adevărul natural (*vraisemblance* - nu verosimilitate în sens de idealitate), care poate fi descoperit în climatul burghez, nu în lumi princiare, în stările *sine nobilitate*, în universul domestic al omului mediu şi în interiorul sufletesc al celui de pe stradă.

Această răsturnare de concepte se produce şi în construcţia personajului literar, produs al triumfului

Scanned with OKEN Scanner

individualismului burghez şi al dominaţiei filozofiei antropocentriste (*omul - centrul lumii*). Individul, unic, inconfundabil, ia locul eroului exemplar, tipic, simplificat, puţin nuanţat. Coborât pe pământ, Homo fictus al romanului secolului al XVIII-lea nu mai este *erou*, ci om ca toţi oamenii. El este demitizat prin deromantizare şi făcut să se reprezinte, în primul rând, pe sine, fără să uite însă să fie şi un mesager al conştiinţei colective şi o expresie fidelă a realităţii burgheze. Aşa sunt **Gil Blas, Moll Flanders, Tom Jones, Wilhelm Meister, Robinson Crusoe, Guliver**, cu toţii reprezentanţi ai lumii burgheziei în ascensiune şi simboluri ale unor permanenţe umane. În desfăşurarea acţiunii, ei sunt **personaje-agent**, ei sunt *totul*. Bucurându-se de o deplină libertate de acţiune, personajele domină evenimentele şi le modifică sensul nu a unui singur **ideal**, comun, ci al **idealurilor** lor: năzuinţe personale şi aspiraţii colective.

Personajul literar al romanului acestei vârste este un **personaj-teză**, chemat să propage teze, idei, iar opera romanescă este vădit demonstrativă prin proiecţia personajului şi mesajul transmis. Rousseau, Voltaire, Swift sunt reprezentativi pentru *fervoarea demonstrativă*[59] a romanelor lor. Candide, Zadig, Gulliver, la fel Robinson Crusoe, Moll Flanders, Marianne, Stilling au o structură clar determinată de o premiză prestabilită, siliţi să devină suporturi pentru anumite concepţii filozofice, etice. Personajului îi este conferită, intenţionat, o valoare demonstrativă şi această tendinţă spre dezbaterea teoretică a unor teze duce la sterilizarea lui psihologică; el este modelat după chipul intelectual şi moral al autorului, are mai puţină autonomie, evoluează pe un anumit traseu, fiind o întruchipare a unor concepte.

Scanned with OKEN Scanner

În peisajul de idei al secolului al XVIII-lea, teza progresului rămâne o idee-forţă. Totul în natură şi în societate tinde spre perfecţionare. Omul este un ins perfectibil şi pentru a-l *ameliora*, lucrează educaţia şi cultura. În romanul secolului, prin permanenta lui diversificare, personajul literar, supus unui itinerar gnoseologic, evoluează, se *formează* prin cunoaştere de sine şi cu sprijinul mediului în care este pus să acţioneze, recunoscut ca un puternic factor educaţional. Aşa apare **romanul de formaţie – Bildungsroman-ul**, îmbrăţişat de mari spirite creatoare, precum englezul Henri Fielding şi germanul Wolfgang Goethe.

Tom Jones, eroul romanului cu acelaşi titlu al lui Fielding (1749), este un copil găsit, bun din fire (teza răului originar este combătută de ideologia luministă), dar naiv, imprudent şi mereu vulnerabil. Pus să parcurgă un întortocheat drum al iniţierii (influenţa romanului picaresc este încă puternică), el străbate medii sociale variate (prilej pentru autor de a realiza o vastă imagine a societăţii engleze) şi graţie unei avalanşe de întâmplări (realul amestecându-se tot timpul cu ficţiunea), se transformă mereu în mai bine. Drumul parcurs de erou este un drum evolutiv, dar el, ca individualitate, are contururi fluctuante, trecerea de la o calitate umană la alta nu apare convingătoare. El este conceput ca un dat precis, acţionează în virtutea unor principii, care sunt ale autorului, totdeauna prezent în evidenţierea semnificaţiilor operei sale.

Mult mai realizat din punctul de vedere al construcţiei personajului ameliorabil este romanul de formare al lui Goethe, **Wilhelm Meister**, în două părţi: **Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister** (1794-1795) şi **Anii de drumeţie ai lui Wilhelm Meister** sau **Cei ce renunţă** (1829). Roman auctorial, în mare parte autobiografic, **Wilhelm Meister** relatează, la

Scanned with OKEN Scanner

timpul imperfect, povestea unui om obişnuit, înscris în limitele unei umanităţi mijlocii (un ins excepţional ar suporta mai greu *formarea*), care, în drumul devenirii sale, trece prin cele mai neaşteptate situaţii. Reţeta romanului foileton este bogată: incendii, societăţi secrete, copii pierduţi, scene de feroce gelozie, incest etc. Tabloul social, cultural, schiţat de autor, devine, în acest mod, larg şi cuprinzător, iar discuţiile despre filozofie, religie, artă, morală, politică îl pun în lumină puternică pe umanistul Goethe. Destinul eroului este urmărit, treptat (doar în partea a doua a romanului, unde, prin tehnica digresivă, proprie scriitorului german, sunt intercalate prea multe episoade, încărcate de evenimente, care fac ca eroul să fie *purtat, jucat* de acestea), cu insistenţă în surprinderea modificărilor pe plan individual, produse de intervenţia exteriorităţii asupra substanţei umane a protagonistului. Acesta câştigă în concreteţe, în veridicitate şi prin atenţia acordată reconstituirii mişcărilor lăuntricului omenesc.

Prin acordul dintre fondul uman al eroului şi evoluţia sa în societate, el face din viaţa sa o împlinire. O împlinire este şi romanul lui Goethe, operă adânc gândită şi armonios construită, rămasă pentru posteritate ca *un ghid de existenţă*, ca o *carte de morală poetică*. Fr. Schlegel o consideră *un mare eveniment spiritual al epocii*, pus pe acelaşi plan cu revoluţia franceză.

Reacţia împotriva prozei romaneşti intelectualiste, cu derivaţie filozofică, raţionalistă, care a dus la conturarea unei imagini schematice despre om, nu întârzie să se ivească. Omul, care receptează lumea doar prin raţiune, fără să o simtă cu inima, este respins. Locul este luat de **eroul sensibil**, care îşi cere drepturile contra **eroului-teză**, tot mai diminuat, fără să

Scanned with OKEN Scanner

dispară însă. Prin romanele lui Samuel Richardson, Oliver Goldsmith, Jean-Jacques Rousseau, Wolfgang Goethe, Laurence Sterne, se întronează sentimentul şi efuziunea lirică. Subiectivitatea afectivă, explorată prin introspecţie, devine o normă de conduită artistică. Eroul sensibil îşi etalează eul, se smulge din cotidian pentru a se cufunda în interiorul său. Este dezgustat de tot ce e în jur, e deziluzionat, nu găseşte sprijin nicăieri, se autoizolează, se înstrăinează, se complace în suferinţă (nu va spune, nu peste multă vreme, Sören Kirkegaard, că *e frumos numai ce e întristător*?), se automutilează, se autodistruge şi, nu rareori, sfârşeşte prin sinucidere. Aşa apare **romanul sentimental** cu prelungiri dincolo de marginile secolului al XVIII-lea, preromanticii şi romanticii descoperindu-l ca un filon nou, bogat, cu reacţie compensatorie faţă de romanul *vechi*.

Goethe - Titanul de la Weimar - creează, prin romanul său, **Suferinţele tânărului Werther**, tipul eroului sensibil. Este o scriere în stil epistolar (înlesnitor pentru confidenţe), cu un impact nemaipomenit asupra opiniei publice europene, prin stilu-i patetic, prin *cultul pentru plâns*, cum scrie G. Călinescu: *Şi eroii şi cititorii sunt presupuşi a fi foarte sensibili şi gata să plângă*[60]. *Febra wertheriană*, care cuprinde întreaga Europă, corespundea stării de spirit a timpului, sensibilităţii oamenilor aflaţi în preajma *catastrofei şi uriaşei înnoiri* care a însemnat Marea Revoluţie Franceză din 1789. O stare de spirit profund marcată de spiritul sensibil şi revoltat al lui Jean-Jacques Rousseau, care, prin scrierile sale, îndemna, în saturaţia faţă de civilizaţie, întoarcerea la natură şi elementar, la emanciparea sentimentului şi la revolta împotriva convenţiilor şi mărginirii burgheze. Dar, *fericire zădărnicită, activitate împiedicată, dorinţe nesatisfăcute, nu sunt numai tare ale unui anumit timp,*

Scanned with OKEN Scanner

ci ale fiecărei fiinţe umane luată în parte şi ar fi rău dacă n-ar trece oricine măcar o dată în viaţă printr-o perioadă în care Werther să i se pară scris anume pentru el însuşi[61]. Tinerii, mai ales, s-au recunoscut în eroul lui Goethe; ei încep să se îmbrace ca el, să sufere ca el şi să se sinucidă ca el. Un val de sinucideri inundă Germania, ceea ce obligă biserica să ia atitudine. Romanul e interzis, dar, cu toate interdicţiile, el continuă să fie citit şi tradus în mai toate limbile pământului[62].

Romanul epistolar, în două părţi, **Werther**, are, ca şi **Wilhelm Meister**, un substrat autobiografic, Goethe pledând în el cauza omului de excepţie (cum a fost şi el) împotriva unei societăţi ostile afirmării. Eroul este un tânăr jurist, în vârstă de 24 de ani, bogat înzestrat cu calităţi intelectuale şi morale, un personaj de excepţie, cu o profundă viaţă interioară, atent şi cu măiestrie prospectată de scriitor. Cu o sensibilitate neobişnuită, el este un înstrăinat; se izolează în natură şi, încercat de melancolie (*singurătatea este pentru mine, îi scrie el unui prieten, un balsam delicios*), trăieşte în suferinţă (motivul deprimării şi exclusivismului sentimental va hrăni, bogat, ficţiunea romanescă romantică). După ce o pierde pe Lotte, căsătorită cu altcineva, se distruge *cu voinţă*, sinucigându-se. *Cu voinţă*, pentru că eroul, în devenirea crescândă a sensibilităţii, nu se opune dorinţei de a muri. Convins de propria-i superioritate şi de drepturile inimii, preferă, în firea-i înclinată spre extreme, să dispară.

Prin acţiuni, gesturi şi cuvinte (lirismele îndelungi ca şi semnele de exclamare nu lipsesc), autorul romanului sentimental **Werther** ştie să sugereze caracteristici temperamentale şi atitudini spirituale, apropiindu-se de adevărurile ascunse în adâncurile conştiinţei. Revelaţia insului ca univers va fi, de la

Scanned with OKEN Scanner

romanul sentimental înainte, un bun câştigat şi bine apărat în istoria modernă a prozei româneşti.

* * *

Revoluţia în problematică şi în modalitatea artistică de creare a personajului se face şi mai simţită prin consecinţele ei fecunde, în romanul secolului al XIX-lea. Reprezentanţii acestuia vor cerceta tot mai atent şi consecvent individul şi interiorul lui sufletesc, încercând diverse instrumente artistice capabile să surprindă esenţele fluide ce acţionează în sufletul oamenilor. Pentru că omul, care populează o bună parte a romanului acestui secol, cu deosebire în segmentul lui romantic, este o individualitate complexă, cu comportări constante, cu o viaţă sufletească *ilogică*, iar măştile cu care îşi acoperă chipul sunt infinit de variate.

Cum arată la chip şi la suflet homo fictus romantic? Încercăm să-l definim sprijinindu-ne pe schiţa de tipologie propusă de G. Călinescu, în capitolul introductiv la volumul **Impresii asupra literaturii spaniole**, întemeiată pe cele două atitudini fundamentale ale expresiei umane: clasică şi romantică. Apreciind, categoric, că nu există *în realitate un fenomen artistic pur, clasic şi romantic*, ci doar două *tipuri ideale – clasicism şi romantism – inexistente practic în stare genuină*[63], el propune, totuşi, câteva trăsături caracteristice în stare să-l definească pe eroul romantic, deosebindu-l de cel clasic. *Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, "normal" (slujind drept normă altora), deci "canonic". Individul romantic este utopia unui om complet "anormal" (înţelege excepţional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumând*

Scanned with OKEN Scanner

toate aspectele spirituale de la brută la geniu /.../. Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e "sănătos", cu o sănătate însă de tipul gladiator, care presupune o insuficienţă a antenelor nervoase. Romanticul, se ştie, este un maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (citǎm suferinţele "clasice" ale romanticului). Nuanţând, G. Călinescu continuă *: clasicul e un om ca toţi oamenii (canonici, normativi, nu reali), romanticul e un "monstru" în toate: un monstru de frumuseţe sau de urâţenie, de bunătate sau de răutate, ori de toate acestea amestecate /.../. În adaptarea la existenţă, clasicul arată bun simţ şi este inteligibil în actele lui; romanticul e bizar, incomprehensibil /.../. Clasicul are o percepţie de sine ştearsă, e obiectiv, mod de a spune că nu se distinge de categoria lui ideală; romanticul are un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgoliul. Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speţă, romanticul se distinge printr-o iubire excesivă, lascivă şi "spirituală" sau prin ură bestială /.../. Clasicul face apoteoza omului, romanticul descrie martiriul, drama omului. Viaţa clasicului este inteligibilă, geometrică, a romanticului e "fără sens" sau cu un sens abscons /.../. În termeni astronomici, am zice: clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică e amiaza, ora romantică e 12 noaptea /.../. Clasicului îi lipseşte sentimentul naturii /.../. În romantism natura copleşeşte pe om /.../. Clasicul suferă de incuriozitate (pentru document), romanticul de nelinişte, vagabondaj şi explorare. Clasicul are o formulă sufletească unică, romanticul e subom ori supraom, înger sau demon*[64].

Am înfăţişat acest lung citat pentru că aflăm în caracterizările lui G. Călinescu, particularităţile definitorii ale **personajului literar** prezent în literatura romantismului, curent văzut de Al. Thibaudet drept *marea revoluţie modernă în literatură* şi, adaugă el, revoluţie literară înfăptuită *nu atât prin*

Scanned with OKEN Scanner

lirism şi prin teatru, cât prin roman[65]. De unde proliferarea genului în această epocă, extraordinara lui vitalitate şi diversitate.

Atitudinea definitorie pentru spiritul romantic în ansamblul lui este ostilitatea faţă de realitate, faţă de sistemul de viaţă dominant. Lumea exterioritătii, cea a ordinei sociale burgheze, cu întreg cortegiul ei de instituţii, este resimţită ca o imensă forţă oprimantă, în faţa căreia interioritatea insului romantic se simte total dezarmată. *Lumea convenţională*, cum o numeşte Georg Lukács, cu indiferenţa ei faţă de speţa umană ca întreg, cu opacitatea ei faţă de idei, de adevăr, îi provoacă omului romantic o profundă dezamăgire, un sentiment de totală insatisfacţie (s-a vorbit de la Fr. Schlegel pornind, de o *furie a nemulţumirii* şi de o *furoare a nesatisfacţiei*). În încercarea sa de împotrivire, el nu găseşte nici o alternativă pozitivă. Animat de idealul absolutului, face efortul de a atinge imposibilul, dar năzuinţa sa se dovedeşte a fi utopică. De aceea, preferă să nu acţioneze, să rămână singur şi despărţit de toată lumea, să se retragă în sine. *Orgoliul de izolat*, al inadaptabilului romantic este o reacţie defensivă, aptă să-i conserve individualitatea.

Acest conflict dur dintre individ şi lumea exterioară duce la o mai acută conştiinţă de sine, la *un sentiment de sine acut subiectiv*, cum spune G. Călinescu, ce-l face pe romantic să ajungă la o exaltare exagerată a propriei personalităţi, la cultul eului. Argumentat filozofic de Fichte şi Schelling – creatórii primului sistem de filozofie romantică – subiectivismul este ridicat la rangul de principiu. Subiectul domină obiectul, el recreează lumea şi această hipertrofiere demiurgică a subiectului va constitui o fertilă vână de inspiraţie pentru literatura romantică.

Scanned with OKEN Scanner

Retragerea în sine, absenţa dintr-o lume vie, produce un adânc decepţionism, care, conjugat cu voinţa de resemnare, produce un puternic filon pesimist. Nu e singurul; i se adaugă un alt mod fundamental de comportament romantic: titanismul, caracterizat prin îndrăzneală şi revoltă. Aceste două atitudini, rezultate din pendularea între renunţare şi revoltă titanică, între încredere şi scepticism, între luciditate şi exaltare patetică, se interpătrund şi se complementează în nenumărate variante în galeria personajelor romantice, ducând la constituirea acelei *ambivalenţe conflictuale de tip romantic*[66], proprie eroilor lui Byron, Chateaubriand, Schelley, Eminescu, Novalis, Leopardi. De aici şi diversele moduri de a configura personajul romantic în opera acestor scriitori, mod ce comportă nuanţe, intensităţi diferite, maniere felurite şi, tot de aici, bogata tipologie romantică: personaj titanic, demonic, satanic, faustic, însinguratul, ratatul, cinicul. Nici una din aceste ipostaze fundamentale ale personajului romantic nu există în stare pură; amalgamate, ele reprezintă **reacţii individuale** (s. n. L. B.) la presiunea alienantă a structurilor obiective.

Tudor Vianu, în **Cuvântul înainte** la **Antologia poeziei romantice germane**, oferă una din cele mai potrivite definiţii ale personajului romantic, scriind: *Romantismul este mişcarea sufletească ce înfăţişează unul din cele două mari sensuri ale spiritului omenesc, acela al adâncirii, pe calea visului şi a contemplaţiei, în lumea dinăuntru, în lumea întâmplărilor psihice*[67].

Adâncirea în lumea dinăuntru obligă pe creatorul de romane să nu se preocupe de descrierea mediului social, ci să se îndrepte spre profunzimile spiritului omenesc, universale, eterne, impenetrabile. În acest caz, *aventura* se mută în ***interior***, *panorama* devine sufletul omului, *călătoria* se desfăşoară pe

Scanned with OKEN Scanner

căile întortocheate ale psihicului omenesc[68]. Substanța epicului devine universul interior al personajului, iar acesta, pe măsura întortocheatelor căi ale psihicului său, reacționează față de tot ce e în afara *lumii dinăuntru*. Câte reacții individuale, atâtea atitudini ale personajului romantic, atâtea ipostaze ale sale. Câteva din acestea, cele fundamentale, nu pot fi ignorate.

Adâncirea pe calea visului produce tipul romantic al **visătorului**, ce derivă din atitudinea fundamentală, unică, a romanticului: ostilitatea față de realitate, conflictul om - lume și năzuința spre **vis**. Romanticii sunt *oamenii pentru care visul există ca o gravă și fecundă realitate*, spune Tudor Vianu, pentru ei, *visul cuprinde în sine ceva mai adevărat și mai profund decât realitatea, depășind-o din punct de vedere al intensității de trăire*[69]. Pentru personajul romantic, visul poate deveni realitate și realitatea vis. Experiența onirică hrănește bogat întreaga literatură romantică și, devenită și procedeu literar, își pune semnele și asupra personajului literar. Cum viața contrazice visul, eroul se refugiază în cinism sau moarte atunci când nu se răzvrătește, blamând, blestemând.

După atitudinile îmbrățișate, visătorii sunt pasivi, introvertiți, alții activi, extravertiți. Categoria visătorului introvertit se exteriorizează prin tipurile romantice: al dézabuzatului, ros de morbul plictisului, al dandy-ului, atins de spleen, al egocentricului cinic, al omului genial neînțeles sau al *sucitului*. Cea de a doua categorie, a extravertului, a insului activ, conduce la tipul răzvrătitului titanic și demonic. Comun acestor atitudini ale personajului romantic, care s-au exteriorizat literar într-o bogată tipologie, rămâne factorul **inadaptabilității** (s. n. L. B.). Această inadaptabilitate, expresia conflictului tipic

Scanned with OKEN Scanner

romantic, conflictul om-lume comportă, cum am spus la începutul acestor rânduri, nuanţe şi tonalităţi diferite şi, vorbind de expresiile inadaptabilităţii romantice, se impun dozaje şi discriminări. Pentru că este dificil să precizezi unde se sfârşeşte, la Toma Nour, atitudinea visătorului, capacitatea lui onirică şi unde începe expresia răzvrătirii, când, devenit activ, extravertit, se manifestă violent, profetic, blasfematoriu sau unde începe dandysm-ul lui Peciorin, eroul lui Lermontov şi unde sfârşeşte demonismul său. Numitorul comun pentru înţelegerea unitară a categoriei personajului literar romantic rămâne **dualitatea romantică** devenită constitutivă în romantism. Din conştiinţa acestei dualităţi şi din dorinţa de a concilia elementele opuse au pornit toate marile mituri create de mişcarea înnoitoare, pe planul expresiei artistice, a romantismului.

Ilustrarea acestor atitudini variate şi, nu rareori, contradictorii ne stă la îndemână.

Personajul Klingsohr, din romanul **Heinrich von Ofterdingen** al lui Friedrich Novalis, reprezintă ipostaza visătorului pasiv, introvertit, om de geniu, înzestrat cu puteri magice, poet vizionar, vrăjitor, capabil să intre în contact mistic cu forţele supranaturale. Tipul omului superior, dotat cu inteligenţă, sensibilitate excesivă şi animat de înalte idealuri etice, incapabil să se adapteze, destinat, aşadar, nenorocirii, este **Hyperion**, eroul romanului cu acelaşi titlu al scriitorului german Friedrich Hölderlin sau Johannes Kreisler, straniul muzician, eroul lui Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (**Kreisleriana,** 1814). De altfel, tipul omului de artă – geniu neînţeles – este *una dintre cele mai expresive personificări ale tipologiei romantice şi o ipostază mitică specifică*[70], deşi conceptul de

Scanned with OKEN Scanner

geniu nu este o descoperire a esteticii romantice. Ideea cunoaşte o prezenţă multiseculară, de la cultura antică la cea modernă, cu momente de culminaţie în Renaştere şi romantism, cum a demonstrat Tudor Vianu[71]. Goethe a ilustrat tipologia geniului, încă înainte de romantism, în tragedia sa **Torquato Tasso**, iar romanticii Victor Hugo, Alfred de Vigny, Mihai Eminescu ş.a. au acordat temei geniului nefericit un loc important în operele lor. Uneori geniul neînţeles este un introvertit, abulic, sentimentul lui dominant este cel al singurătăţii. (Chatterton, Stello – eroii lui Alfred de Vigny). Alteori, genialităţii, în viziunea romantică, îi este asociat elementul titanic sau demonic, ca la personajul Kreisler al lui Hoffmann sau Toma Nour, eroul lui Eminescu. Este o interferenţă tipologică frecventă în romantism.

Variată este tipologia **dezabuzatului** care arborează atitudini diferite: cea a dandy-ului suferind de spleen, *răul veacului*, a ratatului, abulicului, scepticului, cinicului, melancolicului, atins de acelaşi *mal du siècle*. Nu rareori aceste atitudini se întâlnesc, interferate, la acelaşi personaj. Procesul dezagregării sufleteşti, care însoţeşte dezabuzarea, are cauze diferite: presiunea socială şi structura psihologică. Exemplele nu lipsesc. **Karl Roquoirol**, personajul romanului **Titan** (1803), al scriitorului german Jean Paul, este unul din primele figuri de dezabuzaţi ai literaturii veacului al XIX-lea. Fire luciferică, demonică, eroul este indiferent, cinic, nihilist, el concepe viaţa doar ca o scenă, pe care evoluează propriul eu, valoare absolută.

René, personajul lui René Chateaubriand, din romanul cu acelaşi titlu, întruchipează, şi el, pe omul neînţeles, ratat,

Scanned with OKEN Scanner

contaminat de epidemia veacului, cu sensibilitate exacerbată, orgolios, obsedat de ideea zădărniciei oricărui efort. Se complace doar în voluptatea melancoliei şi a durerii. Abulicul **Obermann**, eroul scriitorului francez Etienne Sénancour, din romanul-confesiune, **Obermann** (1804), este, de asemenea, un dezabuzat; are permanent sentimentul vidului, al sterilităţii vieţii sale, al izolării, chiar al înstrăinării. Spre deosebire de René, manifestă însă capacitate analitică lucidă în efortul de a se cunoaşte pe sine şi de a aspira spre echilibru sufletesc.

Cu aceeaşi construcţie psihologică se înfăţişează Adolphe, personajul lui Benjamin Constant, din romanul **Adolphe** (1816), un dezabuzat atins de o formă specială a *bolii veacului*, ale cărui simptome le ridică autorul în prefaţa cărţii sale: *am vrut să zugrăvesc în Adolphe una din principalele maladii morale ale secolului nostru: acea oboseală, acea incertitudine, acea lipsă de forţă, acea analiză perpetuă care dublează orice sentiment cu un gând ascuns (**arrière pensèe**) şi care prin aceasta corupe sentimentele din chiar clipa naşterii lor*[72].

Ca şi Obermann, el este mai ponderat, aspiră spre echilibru, dar e atins, şi el, de *boala conştiinţei de sine*, cum o numeşte Gaëtan Picon[73], boala *eului extraordinar* – centrul lumii.

Un dezabuzat, determinat de condiţia lui socială (apartenenţa la nobilimea rusă), este Evghenii Oneghin, eroul romanului în versuri, cu acelaşi titlu, **Evghenii Oneghin**, al lui Puşkin (1825-1830). Cultivat, generos, el suferă de boala eroilor byronieni şi a melancolicului René. Este un *copil al veacului*:

Purcese-o boală să-l consume,
De mult se cere a o afla –

Scanned with OKEN Scanner

Spleen-ul cel englezesc anume,
În limba rusă-i zic handrà.

Blazat incurabil, victima unei clase parazitare obosite, el cunoaşte plictisul, nu-l animă nici o aspiraţie, nu poate iubi. E şi un dandy şi, în această ipostază, are posibilitatea de a protesta împotriva ipocriziei şi convenţiilor sociale. Este un inadaptat, un ratat, cu trăsături care vor impune acest tip de literatură rusă, în varianta *omului de prisos*, cum se vor dovedi a fi Ciukaturin, eroul lui Turgheniev, din romanul **Jurnalul unui om de prisos** (1850), şi Peciorin, protagonistul romanului **Un erou al timpului nostru** (1839), al lui Lermontov.

Asemenea suflete complexe, cum sunt personajele romantice, au cerut din partea creatorilor săi procedee artistice variate, ca să poată da fiinţei umane o precisă identitate materială, o corporalitate. De un model stilistic fix nu poate fi vorba. Din registrul **figurilor formei** au folosit tehnica juxtapunerii şi a contrastului, punerea în paralelă (ca în romanele lui Hoffmann şi Jean Paul), ajutând la apropierea şi disjuncţia personajelor cu aceeaşi structură sufletească. Victor Hugo, în cunoscutul şi mult receptatul său roman, **Mizerabilii**, foloseşte mult metoda contrastului, dar suprasolicitarea opoziţiilor şi a dualităţilor (ca şi în romanul **Notre Dame de Paris**), duce la schematizare, la crearea unor personaje *plate* (după expresia lui Forster), lipsite de complexitate, de adâncime, cu forţă de atracţie, totuşi, datorită destinului lor de excepţie (Jean Valjean, Quasimodo).

Pentru surprinderea personajului din unghiuri diferite, adecvate structurii lor contradictorii, ambivalente, s-a recurs, (mai ales în romanul german), la aşa-numita *tehnică a geamului*, care presupune inserarea în textura romanelor a unor pagini de

Scanned with OKEN Scanner

jurnal, de confesiune, cântece, basme, legende, vise, reflecţii filozofice şi morale, monolog confesiv, retoric, pamflet, toate digresiuni explicative. O permanentă interferare între limbajele tranzitiv şi intranzitiv, între povestirea la persoana I-a şi a III-a, mult lirism pentru sporirea intensităţii afective ca şi alte multe mijloace artistice, specifice prozei artistice, au asigurat romanelor româneşti şi eroilor lor un impact nemijlocit asupra cititorilor. De aici, prestigiul, nu doar didactic, al acestor texte, clasice în sens valoric, ci şi circulaţia lor permanentă, clasicizarea lor.

* * *

Rezultat al unei întregi atmosfere sociale şi spirituale, apariţia romanului realist după 1850 nu trebuie limitată numaidecât la o atitudine polemică, antiromantică, deşi cititorii încep să caute şi altceva decât o literatură suprasaturată de investigaţia interiorului sufletesc, al magicului, feericului, al mediului nocturn, al evaziunii în alte lumi şi nu în cea de toate zilele. Din convergenţa unor deziderate individuale şi a unor imperative obiective, odată cu o nouă viziune asupra vieţii, se iveşte şi o nouă concepţie despre creaţia literară, despre rosturile şi sensurile ei. Miturile romantice dispar din artă – ca şi din ştiinţă – chemat să explice, raţional şi practic, noile structuri esenţialmente burgheze, apărute după distrugerea vechilor structuri sociale şi psihologice. Anul 1830, prin revoluţia din iunie, este considerat, pe plan european, *piatra de hotar* care desparte mentalitatea *vechiului regim* de cea a epocii burgheze[74]. Triumful *dinastiilor burgheze*, liberalismul economic, industrializarea şi urbanizarea, democratizarea vieţii publice şi crearea unor state naţionale moderne *au drept necesar corolar*

Scanned with OKEN Scanner

pozitivismul în ştiinţă şi realismul în artă[75]. Mai ales pozitivismul, cu forţa sa, cu relaţiile ce le stabilea între fenomene ca şi vigoarea ştiinţelor biologice au influenţat puternic romanul acestei epoci. De la infinit şi absolut romancierii îşi întorc privirile spre realitatea epocii, spre faptul concret şi omul social, ale cărui exaltări şi drame se nasc din acţiuni şi nu din contemplare. De la observarea **Eului** se trece la observarea detaşată a **cotidianului** şi a **anonimului tipic**. Lumea, aşa cum este ea în realitate, se cuvine a fi văzută în oglinda romanului, pentru că romanul, spune Stendhal, *este oglinda purtată de-a lungul unei şosele. Câteodată ea reflectă cerul albastru, altădată noroiul din băltoacele de la picioarele d-voastră. Vreţi să acuzaţi de imoralitate omul care poartă oglinda în bagajul său? Acuzaţi mai bine şoseaua pe care se află băltoaca sau, mai bine, inspectorul de drumuri, care permite ca apa să se adune şi băltoaca să se formeze*[76].

Fără să poată defini lesne conceptul de realism – realismul ca şi romanul, scrie Jules Champfleury, în paginile revistei sale, *"Realismul"* (1857), este *unul din acei termeni echivoci care se pretează la orice fel de întrebuinţare* – scriitorii, grupaţi în jurul lui Flaubert, a fraţilor Goncourt, a lui Maupassant, Zola, Turgheniev, H. James, legând arta de viaţă, ilustrează, divers, noua direcţie estetică, hotărâţi să devină *secretari ai societăţii*, cum le recomanda Balzac.

La început, romancierii de tranziţie, ca Dickens şi Balzac, păstrează mult din maniera romantică în înfăţişarea *cerului albastru* şi a *noroiului din băltoacele* de pe şosea – a Binelui şi Răului, a sublimului şi abjectului. Succesorii lor, Thackeray, Meredith, Hardy, Eliot, apoi Flaubert, Maupassant, Cehov, Gogol, Dostoievski radicalizează realismul, înfăţişând o lume strivită de hazard, dar, şi mai mult, de forţe sociale şi

Scanned with OKEN Scanner

psihice imense. Cea de a treia etapă a realismului – etapa naturalismului – cu Zola, Moore, Arţâbaşev, îşi îndreaptă privirile spre degradarea cea mai cumplită a omului, ceea ce îi va determina pe scriitori să mediteze la **obiectivitatea** în artă, totdeauna una semnificativă, reprezentativă.

În această lume schimbată în substanţa ei interioară ca şi în manifestările ei exterioare, cu alte rigori şi noi criterii de evaluare în artă, era firesc să se configureze – altfel – şi **personajul literar**. Transformări de adâncime se impuneau, cu necesitate, şi pe tărâmul acestei categorii constitutive a naraţiunii romaneşti. Nu poate fi vorba de o limitare la un anumit grup de subiecte şi implicit de personaje, dar scriitorii se concentrează, cu atenţie specială, asupra *eroilor vieţii de fiecare zi*. Personajul realist este omul social, *personaj de talie omenească*, omul normal, nu excepţional (*arta nu e făcută pentru zugrăvirea excepţiilor*, scria Flaubert) - doar naturaliştii, cu accentul pus pe *cazuri* au modificat destinul personajului -, omul simplu, dar expresiv, exemplar în devenirea lui, **tipic**, fără delimitările stricte ce au caracterizat tipologia clasicismului sau pe cea a romantismului. Personajul devine *caracter*. Este omogen, masiv, compact, dar modificat sub imperiul împrejurărilor. Iluzia stabilităţii sociale şi psihologice este respinsă de estetica realismului. Caracterul este raportat la împrejurare, tipul la condiţia socială (Emma Bovary, Eugène de Rastignac, Oblomov). Homo fictus al romanului realist, (roman antieroic), este creaţia unui autor omniscient (roman auctorial), care se situează şi **înăuntrul** şi în **afara** fiecărui personaj şi, sub aparenţa impersonalităţii, vrea să le pună la curent cu toate[77]. Personajele unui roman /.../, scria Al.Thibaudet, trebuie să fie *conţinute în autor* (s. n. L. B.)[78].

Scanned with OKEN Scanner

În tipologia romantică, caracteristic personajului era inadaptabilitatea, incompatibilitatea cu realitatea, de unde şi alienarea lui. În cea realistă, personajul tinde să se **adapteze** realităţii, să accepte lumea aşa cum este ea, dar să şi încerce s-o schimbe într-una mai bună. *De fapt, nici eroul romantic, nici cel al realismului nu sunt mulţumiţi de starea de fapt creată de societate. Dar, în timp ce unul se îndepărtează de ea, celălalt se decide s-o cucerească, astfel încât romantismul sfârşeşte printr-o teorie a plictisului, iar sentimentul modern al vieţii, o teorie a puterii, sau, cel puţin, a energiei*[79].

Dar, ca şi **inadaptabilitatea**, şi ***adaptabilitatea*** este deopotrivă de mutilantă pentru personalitatea umană. A reuşi înseamnă, de fapt, a-ţi pierde iluziile şi nu puţini eroi antiromantici sfârşesc prin a se dezumaniza, ca Julien Sorel, Lucien de Rubémpré, Rastignac, Fréderic Moreau, alţii devenind adevărate brute omeneşti, ca la romancierii naturalişti (Térèse Raquin a lui Emile Zola).

Romanul realist cunoaşte **tipuri fundamentale** după principala lor trăsătură morală sau după locul pe care-l ocupă în lumea complexă ce i-a produs. Este, mai înainte de toate, **arivistul**, caracteristic, de fapt, şi altor vârste ale prozei româneşti. Trei *calităţi* îl definesc pe arivist – ciocoiul romanului românesc – îndrăzneala, făţărnicia şi lipsa de scrupule. La acestea se adaugă, deseori, lichelismul (Julien Sorel, Dinu Păturică, din a căror substanţă sufletească îşi vor trage obârşia mulţi eroi produşi de *viziunea zoologică* a creatorilor lor).

Tipul de ***dandy***, cu trăsături preluate de la dezabuzatul romantic, este ambiţios, lipsit de scrupule, dar blazat, avid de senzaţii tari, pe care i le provoacă *jocul cu dragostea, jocul cu banul şi jocul politicii* (Maxime de Trailles - *corsarul cu mănuşi*

Scanned with OKEN Scanner

galbene - unul din personajele **Comediei umane** a lui Balzac). Acest tip va cunoaşte o bogată descendenţă, el prefigurând pe *decadenţii* epocii *Fin de siècle*, care populează romanele lui Huysmans, Proust, d'Annunzio, Wilde.

O variantă vulgarizată a dandy-ului este ***snobul***, care n-are nimic din rafinamentul elegant şi sofisticat al dandy-ului. Snobul, prescurtare a cuvântului **sine nobilitate** (fără blazon) este, de obicei, burghezul ajuns prin impostură, este caricatura dandy-ului. Studiul cel mai profund, sociologic şi psihologic al snobismului, adevărata plagă socială, l-a dat scriitorul englez W. M. Thackeray în **Cartea snobilor** (1846-1847), înfăţişând snobi de ţară, citadini, clericali, politici, universitari, toţi un produs al unei societăţi în care domină puterea banului, a rangului, iar vanitatea – un cusur la îndemâna multora. Un alt roman al scriitorului englez, **Bâlciul deşertăciunilor**, cuprinde, de asemenea, o colecţie impresionantă de snobi şi arivişti, la care putem adăuga pe cea existentă în romanele lui G. Călinescu (**Bietul Ioanide, Scrinul negru**).

Când arivistul eşuează în întreprinderile sale, devine un **ratat**, un înfrânt, împins la marginea societăţii. Nu orice ratat e un arivist. Ratarea poate fi şi urmarea unei dinamici sociale, cum se întâmplă în literatura romantică (René, Oneghin, Peciorin sunt produsul clasei lor, descompuse social şi moral). Prăbuşirea unui ins poate avea şi cauze psihologice sau morale, ea fiind rezultatul unei fatalităţi exterioare sau interioáre. Iremediabila irosire a personajului Emma Bovary (personaj cu multe inflexiuni romantice), apare ca urmare a unui destin crud, a demoralizării, a pierderii iluziilor într-o iubire ideală, contrazisă de realitate.

Sentimentul frustrării însoţeşte tot timpul, cenuşiul existenţei unui asemenea ratat; uneori, acest sentiment se

Scanned with OKEN Scanner

suprapune celui al plictisului, când personajul, neputincios, are convingerea propriei sale inutilităţi. Sunt *oamenii de prisos* ai prozei romaneşti realiste ruse, care trăiesc drama celor ce ar voi *să existe,* să fie o conştiinţă, să înfrângă neputinţa de a fi.

Nu lipseşte în proza realistă a secolului al XIX-lea şi **tipul purtătorului conştiinţei civice,** al adaptabilului sub o formă pozitivă, care presupune integrare socială şi optimism, o depăşire a alienării prin îmbrăţişarea unui ideal uman, strâns legat de năzuinţele celor mulţi. Prelungire a eroului revoluţionar romantic şi a concepţiei ce domină substanţa Bildungsromanului, fără a fi nişte utopii umane, personajele acestei categorii poartă în sine semne ale simbolului titanian.

Exigenţele artei realiste reclamă modalităţi noi de cuprindere a existenţei umane. În construcţia personajului, se pune accent pe **individualizarea** lui prin descifrarea aparenţelor exterioare ale individului şi a reacţiilor sale lăuntrice, la fel de caracteristice şi de caracterizante. Procedeul narativ e **descrierea,** nu cea decorativă, gratuită, nu descriere ca scop în sine şi nici cea cu funcţie antinarativă, ci descrierea semnificată, care să ducă la definirea fizică şi psihică a omului. **Portretul** fizic şi moral are o mare pondere în proza romanescă realistă, la fel şi **descripţia mediului** în care se desfăşoară acţiunea capătă proporţii semnificative, descripţie *concentrică* a fost numită: întâi se descrie strada, apoi clădirea, apoi interiorul, cu toate obiectele cu funcţie revelatoare pentru mutaţiile intervenite în structura individului şi a societăţii. **Detaliul semnificativ** joacă un mare rol în procedeul *tehnic* de realizare a personajului, la fel şi prezentarea *comportistă* a acestuia. Dacă mai adăugăm şi modalităţile naraţiunii la persoana I şi a III-a, coordonatele

Scanned with OKEN Scanner

acesteia – spaţiul şi timpul – care sunt şi coordonatele personajului precum şi limbajul *caracterului* cu funcţia caracterizantă a acestuia, am ajuns să evidenţiem cele mai importante modalităţi de *fixare*, în ipostaze umane dintre cele mai diverse, a eroului prozei realiste. Construit din lumini şi umbre, personajul, legat de un timp şi spaţiu particularizat (de unde şi concentrata densitate semantică şi estetică a acestei categorii literare), îşi păstrează atracţia lui umană, nedevenind doar o alegorie a virtuţii sau a viciului. Sunt făpturi vii, mai vii uneori decât viaţa însăşi, care ies din file şi trăiesc în afara paginilor cărţilor. *Personajele,* consideră G. Călinescu în *"micile / sale / cugetări" asupra romanului, trebuie să trăiască. Trăiesc. Bine. Nu trăiesc - n-avem de-a face cu un romancier*[80]. Şi în alt loc: *Acela care rămâne în istoria literară numai cu numele, neînsoţit de nici o ficţiune memorabilă, nu-i decât un subiect pentru eruditi*[81].

* * *

În secolul al XX-lea, romanul continuă să-şi demonstreze vitalitatea şi cu toate luările de poziţie contra structurii severe a creaţiilor artistice şi a luptei pentru eliberarea de sub dictatura mijloacelor consacrate, **noul roman** nu s-a putut despărţi, ca totalitate, de vechile *forme* cu care continuă să dialogheze, descoperind în *vechiul* roman precursori şi chiar modele. Nu s-a putut despărţi, cu toată evoluţia sa spre o nouă specie de poezie epică, nici de personajul literar, rămas o **invariantă,** cu toate poziţiile teoretice luate împotriva hegemoniei eroului în literatură. Devenit **problematic,** el îşi continuă existenţa, pentru că **omul** rămâne punctul nodal al universului romanesc. În lumea creată în roman, fie ea reală sau

Scanned with OKEN Scanner

imaginară, esenţialul rămâne viaţa, o viaţă care pentru a lăsa impresia de trăit, se cere raportată la prezenţa umană. Creatori ai unei lumi fără nici o semnificaţie, *care,* după spusele lui Alain Robbe-Grillet, *există pur şi simplu*[82], au fost nevoiţi să recurgă la personaje. Deşi lipsiţi, premeditat, de personalitate, cu o viaţă psihică redusă la stări elementare, anonimizate, *fără nume de familie şi prenume*, relativizate (*oameni fără însuşiri* – ca în romanul lui Robert Musil), ambiguie, marionete şi nu oameni, **antieroii** noului roman nu sunt mai puţin personaje. Unii romancieri (Nathalie Sarraute, Wirginia Wolf, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett, Franz Kafka), folosind tehnica subiectivistă, au restrâns unghiul din care este privit personajul literar doar la optica sa interioară. Conform acestei tendinţe, scriitorii amintiţi explorează viaţa inconştientă a personajelor, singura în stare, susţin ei, să dea imaginea *adevăratei realităţi*. Conversaţia şi monologul interior, ca în vestitul roman, **Ulysses** al lui James Joyce ca şi în unele opere ale lui William Faulkner, sunt procedee prin excelenţă cultivate, dar acestea se dizolvă într-un simbolism al subiectivităţii. Elementele realităţii exterioare se pierd în haosul relaţiilor subiective, ajungându-se la o pulverizare a imaginii reale a omului. În aceste romane, fără oameni adevăraţi, fără sentimente şi reacţii, se preferă stările obscure, introspecţia e dusă până la ultimele consecinţe ca şi iraţionalul. Romanul devine ceva eterogen între dizertaţie şi eseu[83].

Cea de a doua tendinţă, ***reistă***, cum a fost numită, evidentă în romanele lui Michel Butor, Alain Robbe Grillet, îi determină pe romancieri să se ocupe insistent de lumea exterioară, de obiectele materiale ale naturii, înfăţişate *complet obiectiv* şi cu intenţia de a lumina *greutatea unei lumi exterioare nouă şi suficient de densă pentru a nu-i fi cu putinţă să i se*

Scanned with OKEN Scanner

conteste evidența. Ea există și e construită în așa fel încât să reziste eforturilor pe care le face conștiința ca să-i pătrundă sensul. Omul devine în această realitate, care-l copleșește, un obiect ca oricare altul din natură, *amoral și iresponsabil*[84].

În practica artistică, cele două tendințe nu au rămas total separate; ele coexistă și, cu toată subiectivizarea împinsă la extrem, prin sondarea inconștientului și a subconștientului, și pledoaria pentru obiectivism total ca și dincolo de modificările în strategia compozițională și în calitatea autorului de ordonator și comentator atotștiutor, precum și în pofida noilor tehnici (a montajului, ale omisiunii), utilizate de reprezentanți celebri ai romanului contemporan, personajul literar n-a dispărut. El există și, prin existența sa, el atestă faptul că nu se poate vorbi, cu convingere, despre ***moartea*** personajului literar. Cei acuzați de dezumanizarea lui Homo fictus, de pulverizarea și aneantizarea lui, nu au întârziat să se apere. Printre ei, Alain Robbe Grillet precizează: *Deoarece în cărțile mele nu există personaje în sensul tradițional al cuvântului, s-a ajuns la concluzia, cam pripită, că nu ar exista în ele oameni în general. Omul e însă prezent în fiecare pagină, în fiecare rând, în fiecare cuvânt. Chiar dacă găsim numeroase obiecte, descrise minuțios, există în primul rând o privire care le vede, gândirea care le revede, pasiunea care le deformează. Obiectele din romanele noastre n-au niciodată o prezență în afara percepțiilor umane, reale sau imaginare*[85].

Romanul, această *lume infinită*, aflat în continuă devenire, pe măsura dezvoltării obiective a societății, împrumutând ritmul, amploarea și complexitatea acesteia, va îmbrățișa, totdeauna, problematica, tot mai complicată și mai profund umană, a suportului acestei deveniri – ***Omul.***

Scanned with OKEN Scanner

III

ÎN CĂUTAREA GENEZEI

Acest "orfan" în sensul că nu-şi cunoaşte părinţii, se bate ca să fie acceptat în familia literară: şi întocmai ca Manoil, Păturică sau Scatiu, prin tertipuri şi mistificaţii, reuşeşte.

N. Manolescu: **Arca lui Noe**

Scanned with OKEN Scanner

S-a afirmat, nu de puţine ori, în interpretările, uneori contradictorii, dar, mai ales, complementare, privitoare la determinările istorice ale romanului românesc, la natura, mijloacele şi scopul acestui îndărătnic *orfan* al literaturii noastre, despre o aşa-zisă inaptitudine a temperamentului etnic pentru această formă artistică. Afirmaţia încerca să motiveze apariţia târzie şi înceata modernizare a acestei specii epice pe terenul literar naţional. Istoricii şi criticii literari n-au întârziat să găsească explicaţii. În articolul **De ce n-avem roman**[86], N. Iorga punea, încă din 1890, *sterilitatea noastră în materie de roman* pe seama unui public cititor amator de romanţuri franţuzeşti: *vina e a prea multei cetiri de romane străine*, mai mult *un efect* şi nu *o cauză* a inexistenţei romanului autohton. Când, în 1906, revine asupra cauzelor care împiedicau afirmarea plenitudinară a romanului original, în articolul **Începuturile romanului nostru**[87] – discuţia a reluat-o şi în **Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea**, vol. III – el vorbeşte despre *condiţia scriitorului român în societate*, scriitor talentat, *care poate face o minunată bucată lirică, ori o nuvelă bine scrisă*, dar incapabil să dea un roman atâta vreme cât acesta nu se profesionalizează, pentru a putea să-şi *jertfească o viaţă întreagă* ca să se specializeze, *în această ramură a literaturii. Romanul pentru a trăi are nevoie de o categorie socială eminamente modernă, oameni de litere ca profesie*[88]. Reluată de Mihai Ralea, în 1927, ideea va intra în fondul teoretic al poeticii romanului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru G. Ibrăileanu, romanul, *gen complex, ce trebuie să redea viaţa în întregimea ei*, aparţine, oriunde, *vârstei mature* a unei literaturi. Literatura română cunoaşte această vârstă abia după 1900, când, trecând prin *epoca copilăriei* şi a *tinereţii*, ajunge, abia acum, să fie *preocupată de idei, de probleme, capabilă să privească viaţa serios din multe şi variate puncte de vedere*[89], şi să creeze romanul, *transcripţia artistică a considerării sociologice, psihologice şi filozofice a vieţii*[90].

Referindu-se la *lunga copilărie*, la *lunga ucenicie* a romanului românesc, Mihai Ralea, descoperea, şi el, în 1907[91], că nu avem roman (el se gândea, în primul rând, la romanul de idei şi de analiză) şi, prin criterii de sociologie literară (ca şi Ibrăileanu), indică mai multe cauze ale apariţiei târzii a genului. Mai întâi, lipsa unei tradiţii literare, care joacă un rol important în ivirea unor tehnici literare. Romanul european a fost precedat de epopee, noi am avut doar balada, care s-a putut transforma în **nuvelă**, nu în roman. În al doilea rând, cum literatura cultă îşi trage, de obicei, *sursele, modelele, genurile* din literatura populară preexistentă, scriitorii noştri nu au găsit în această privinţă nici o sursă prealabilă pentru roman şi, atunci, l-am importat, care *ulterior a căpătat o realitate naţională*. Mai mult, l-am importat târziu, pentru că genul presupune o anumită cultură, iar *structura societăţii noastre* s-a opus, o vreme, la acest import. Lipsa unui public cititor de romane, mai ales a celui feminin, cu rol hotărâtor în promovarea romanului, cum poetica modernă, îndatorată sociologiei literare[92], a demonstrat-o, ca şi lipsa *individualităţilor cu mare semnificaţie morală (o societate fără individualităţi nu poate avea roman care presupune eroi*[93], idee reluată, mai târziu, în consideraţiile sale despre roman, de N. Davidescu) au făcut ca romanul să întârzie.

Scanned with OKEN Scanner

Întrebarea pusă de M. Ralea în 1927, când apăruseră până atunci nu doar romanele secolului al XIX-lea, ci şi cele ale lui Sadoveanu, Hortensiei Papadat-Bengescu, Ionel Teodoreanu, Felix Aderca ş.a. pornea, însă, din alte raţiuni decât cele *bilanţiere*[94]. Ca psiholog al artei, îl interesa concurenţa, pe teren autohton, a romanului rustic, de tip tradiţional şi romanul de analiză, pentru care prozatorul român nu era încă pregătit. G. Ibrăileanu considera, la fel, că nu avem *condiţii naţionale* pentru un *France şi pentru un Proust*, scriitorii români nefiind, încă, *observatori ai sufletului propriu şi ai sufletului altora*[95].

În studiul **Criza actuală a literaturii noastre**[96], E. Lovinescu caută să răspundă la aceeaşi întrebare: de ce nu avem roman? Răspunsul îl găseşte în situarea literaturii noastre încă în *faza lirică*, când se realizează o proză lirică şi personală, care nu e *nici în tradiţia, nici în formula adevăratului roman* – gen *obiectiv, izvorât din realitate*[97]. Dintr-o realitate alta decât cea rustică, una urbană, în care accentul să cadă pe nevoia de interioritate şi pe subtilitate psihologică: *literatura unei ţări civilizate nu se poate ţărmuri pentru totdeauna la întâmplările lui Cozma Răcoare, la poveştile mugegăite ale lui Moş Gheorghe sau ale lui cucoanu Andrieş /.../. Ea trebuie să răsfrângă şi alte bătăi de inimă, alte gânduri şi mai înalte, alte griji, alte năzuinţe, alte speculaţii intelectuale şi sufleteşti, alte nuanţe, alte subtilităţi de simţire*[98]. Creşterea literaturii de la naivitate lirică la maturitate obiectivă, de la rural la urban impune o *lume de o psihologie mai complexă şi aduce cu sine chiar psihologia /.../, numai o literatură urbană poate da o literatură psihologică*[99]. Romanul *adevărat*, consideră Lovinescu, este **romanul psihologic** – produs citadin – şi, atâta vreme cât *nu suntem în stare de introspecţie*, nu avem roman.

Scanned with OKEN Scanner

Problemele ierarhiei de valori, stabilită între producţia literară obiectivă şi cea subiectivă, cu distanţele cronologice existente între ele şi cele ale mutaţiilor de fizionomie artistică pe care le suferă romanul, le pune şi G. Călinescu, pentru care romanul, *expresia directă a vieţii*, cere mare experienţă de viaţă şi putere de analiză ca faptele să nu rămână *simple anecdote, fără semnificaţie artistică*. Cum asemenea însuşiri lipsesc, şi cum nu suntem încă în stare de introspecţie, *tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv*[100]. Romanul – romanul **modern** – rămâne, scrie el, o *posibilitate largă pentru scriitori (nu literaţi manufacturieri) de a-şi exprima sufletul în integritatea lui. Nici o graniţă şi nici o condiţie nu i se pot pune afară de aceea, de la sine înţeleasă, a calităţii literare,* pentru că, adaugă el, fundamentală rămâne *putinţa de transfigurare a lumii, de absorbţie a ei în lumea interioară*[101].

În aceiaşi termeni discută problema genezei târzii a romanului autohton Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu şi alţi comentatori ai ei, cu toţii interesaţi de dobândirea, în timp, de către proza romanescă a normelor interne, care să ordoneze instinctul artistic şi să cristalizeze o fizionomie a romanescului românesc, în drumul lui neabătut spre romanul *total*. Toţi cei care iau în discuţie apariţia târzie a romanului românesc, la acest roman *total* se gândesc, atunci când, şi la 1927 şi mai târziu, se întreabă de ce nu avem roman, plecând de la condiţia optativă – între epic şi analiză – a prozei noastre româneşti. Cum, după 1900, geneza şi apogeul romanului autohton se suprapun, aproape, este de meditat dacă o privire strict istorică nu devine cumva inadecvată. Istoria genului e scurtă în raport cu alte literaturi şi, în desfăşurarea ei în timp, prezintă multe lacune şi puţine certitudini artistice. Îmbrăţişăm ideea celor care consideră că, în problema evoluţiei

Scanned with OKEN Scanner

romanului românesc, este dificil de întocmit *ierarhii cronologice reale şi mai ales de stabilit o dată a genezei*[102]. Este de preferat să se accepte o *succesiune de geneze*, pentru că şi **Istoria ieroglifică** */.../*, *şi* **Ţiganiada**, *şi* **Tainele inimii**/.../, *şi* **Geniu pustiu** *reprezintă tot atâtea încercări de geneză ratată*[103], încât se poate spune că adevăratul roman începe cu **Ion** al lui Rebreanu. Nu rareori, situările prea rigide nu exprimă, cu exactitate, realitatea literară.

* * *

De - altfel, afirmaţia cu privire la *apariţia târzie* a romanului românesc trebuie de nu corectată, cel puţin ea se cuvine a fi nuanţată, deoarece, pusă alături de alte genuri şi specii literare noi, introduse către jumătatea veacului trecut, ficţiunea romanescă nu a întârziat prea mult pentru a fi cultivată. *În raport cu preliminariile literaturii române moderne, scrie Paul Cornea, care se plasează în jurul lui 1830, cu apariţia nuvelei (1838), a comediei (1833), a dramei istorice (1837), publicarea celui dintâi roman, la 1845, nu are de ce surprinde: decalajul e nesemnificativ, vârsta istorică a primelor experimente e aceeaşi pentru toate genurile*[104]. Fenomen obiectiv şi necesar, romanul autohton s-a ivit *odată cu nevoia de a se cultiva toate genurile literare, de îndată ce literaţii au putut lua cunoştinţă din alte literaturi de această specie*[105]. Problema la ordinea zilei era crearea imperioasă a unei literaturi naţionale, moderne; în serviciul acestei idei înalt patriotice s-au mobilizat toate energiile, hotărâte *să ilustreze potenţialul românesc în faţa lumii /.../ şi să refacă în puţină vreme itinerarul spiritual al omenirii, consumând "succesiunea" curentelor şi stilurilor ca simultaneitate*[106]. Cum dezvoltarea unei literaturi nu este numai

Scanned with OKEN Scanner

o problemă de talent şi tehnică, ci, în primul rând, una de material de inspiraţie, se înţelege de ce, odată cu modificarea realităţii contextuale-istorice şi spirituale, produsă, cu deosebire, după 1830, romanul, cu conţinutul său larg încăpător, fără limite în manifestarea liberă a spiritului creator şi fără reguli şi precepte limitative sub aspect formal, putea deveni o oglindă fidelă a complexităţii vieţii sociale şi umane româneşti. În toate literaturile lumii, *succesul istoric al romanului, scrie Martha Robert, se datorează evident privilegiilor exorbitante pe care literatura şi realitatea i le-au oferit, amândouă, cu aceeaşi generozitate. Din literatură, romanul face pur şi simplu ce vrea: nimic nu-l împiedică să exploateze, în folos propriu, descrierea, naraţiunea, drama, eseul, comentariul, monologul, discursul; sau să fie, după placul său, pe rând sau simultan, fabulă, istorie, apolog, idilă, cronică, povestire, epopee; nici o prescripţie, nici o prohibiţie nu-l limitează în alegerea unui subiect, a unui decor, a unui timp, a unui spaţiu, nimic nu-l obligă să respecte în mod absolut singura interdicţie la care se supune în general, cea care-i determină vocaţia prozaică; el poate, dacă crede necesar, să conţină poeme, sau pur şi simplu să fie "poetic". Cât despre lumea reală, cu care întreţine legături mai strânse decât orice altă formă de artă, poate la fel de bine s-o zugrăvească fidel, s-o deformeze, să-i păstreze sau să-i denatureze proporţiile şi culorile, s-o judece; el poate, de asemenea, să ia cuvântul în numele ei şi să pretindă că schimbă viaţa doar evocând-o în interiorul lumii sale fictive*[107].

Am recurs la acest lung citat din opera acestei avizate comentatoare al *începuturilor romanului* şi *al romanului începuturilor*, pentru că, prin cele cuprinse în el, se subliniază, cu eficienţă, adevărul, că romanul era, la mijlocul secolului al XIX-lea, capabil să întreţină dialogul cu realitatea românească,

Scanned with OKEN Scanner

hotărât fiind să participe la marile dezbateri ale timpului. Nu oricum, se înţelege, ci dintr-o perspectivă intelectuală şi estetică nouă. A putut s-o facă într-un anumit context socio-istoric, existent în ţările Române, începând cu deceniul al treilea al secolului al XIX-lea, când, datorită schimbărilor majore care au loc în viaţa economică, socială şi politică *mai mult a trăit ţara,* constata Al. Russo, *decât în cele de pe urmă două veacuri.* Amplul proces de dezvoltare a relaţiilor de producţie capitalistă, ce începe acum, are urmări hotărâtoare pe plan social în afirmarea burgheziei, care, în lupta ei pentru câştigarea puterii economice şi politice, antrenează masele populare, cointeresate în atingerea celor două imperative majore ale epocii: problema naţională, adică realizarea unităţii politice a întregului teritoriu şi independenţa noului stat ca şi întemeierea unei organizaţii statale de tip burghez, cu structuri sociale, administrative şi politice moderne.

Restructurarea în substanţă care are loc, în această perioadă, în toate domeniile spiritului public, nu putea ocoli **literarul**. Prin determinarea lor, complicat mediată, ***istoria, socialul, politicul*** impuneau - şi pe acest plan – clarificări de principii şi opţiuni neîntârziate. Capacitatea cuvântului poetic de a fi acţiune, de a deveni un act politic, prin asumarea lui de către o colectivitate, a făcut ca literatura să fie considerată, între celelalte forme ale culturii, o cale uşoară şi mai potrivită pentru *regenerarea naţiei.* O literatură ***românească***, născută din realităţi autohtone, cu un subliniat caracter naţional, popular şi democratic, realizată prin fundamentarea unei concepţii moderne despre izvoarele şi funcţiile artei, prin extinderea şi adâncirea tematicii, prin crearea unui stil artistic adecvat. Acest salt calitativ se va produce de la 1840 înainte, când revista *Dacia literară* (apărută la 19 martie, 1840), întemeiază, prin

Scanned with OKEN Scanner

formulările teoretice şi aplicarea lor în practica artistică, o nouă direcţie în cultură şi literatură, numită sugestiv şi propriu **paşoptism**. Scriitorii timpului, cu idei comune despre modul de a înţelege şi a realiza o literatură originală, naţională, cultivând, în scris, *izvoarele naţionalităţii* (trecut istoric, creaţie folclorică, natură şi actualitate românească), îşi manifestă, implicit sau manifest, adeziunea la ideologia revistei, realizând, laolaltă, un *centru de gravitaţie* al perioadei, un curent literar: ***romantismul***. Cu o individualitate a sa bine marcată, ce-i defineşte statutul de variantă a romantismului european, romantismul românesc, absorbind, paşnic, prin *arderea etapelor*, vechile orientări literare (clasicism, neoclasicism, preromantism), marchează pe plan spiritual (nu numai în literatură, ci şi în pictură, muzică, teatru), o descătuşare din normele artistice vechi, anacronice, înlesnind experienţa utilă şi oportună a noutăţii. Tipuri variate de sensibilitate artistică (I. Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, N.Bălcescu, Al. Russo, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, D. Bolintineanu, B. P. Hasdeu, Al. I. Odobescu) prin forme diferenţiate de expresie, pe care romantismul le impune în albia activă a literaturii timpului, lucrează pentru întinderea şi varietatea universului tematic şi diversificarea formelor de comunicare cu lumea realului. Romanul, prin puterea lui de adaptare la structuri social-istorice şi la spiritualităţi atât de diferite, a fost descoperit, acum, ca un gen care corăspundea bine afinităţilor, aspiraţiilor şi convenţiilor acestei epoci istorice, pentru că el este legat de experienţa realului şi a concretului. *Individul îşi priveşte în el,* spune R. Caillois, *caracterul de animal politic şi dublu cadru al naturii şi al societăţii, în care îi e înscris destinul, aşa cum contemplă amatorul un tablou*[108]. Sigur, *triumful adevărului romanesc* asupra *minciunii romantice*, scrie P. Cornea, nu e nici

Scanned with OKEN Scanner

continuu (întrucât apar numeroase distorsiuni ori involuţii pe linie diacronică), nici generalizabil la întreaga producţie a unei epoci determinate (care confruntă simultan tendinţe şi vârste literare diferite)[109]. Lucrurile stau, fără nici o îndoială, aşa cum afirmă temeinicul cunoscător al paşoptismului românesc, dar vom continua prin a spune că, deşi, pe *linie diacronică*, a suferit destule *distorsiuni şi involuţii*, deşi a cunoscut şi concurenţa altor specii şi tendinţe literare, romanul devine, în epoca *determinată* a modernizării literaturii noastre, un gen popular şi caracteristic mutaţiilor produse, acum, în spiritul public românesc.

Sociologia, în propensiunea ei pentru roman, a demonstrat că el este genul *cel mai dependent de economie, de structurile schimbului şi ale producţiei pentru piaţă*[110]. Problema concretă de istorie literară, aceea a genezei romanului românesc, este rezolvată de sociologia literaturii, tocmai datorită *permeabilităţii sociologice* a genului. Pentru istoricii literari este, astăzi, o certitudine, că apariţia şi dezvoltarea romanului la noi sunt legate de procesul instituirii relaţiilor pe piaţă în viaţa literară. Aceasta presupune existenţa editorului, un statut auctorial semiprofesionalizat, existenţa unui public cumpărător, siguranţa unui debuşeu pentru carte, înlocuirea mecenatului prin raporturile de cerere şi ofertă. Sigur, acest circuit: autor, editor, public, nu va funcţiona *normal* decât abia spre sfârşitul secolului al XIX-lea (Paul Cornea considera că, unul din *punctele nodale* ale acestui proces ar trebui aşezat către 1890-1900). El începe, însă, din primele decenii ale secolului, când, odată cu schimbarea structurilor sociale, cu constituirea unei tradiţii literare, cu dezvoltarea limbii literare naţionale, se cristalizează şi o mentalitate nouă, se primeneşte şi gustul cititorilor. Aparţinând altor clase şi categorii sociale, cititorii din epoca

Scanned with OKEN Scanner

ascensiunii burgheziei, oamenii *de mijloc*, caută o literatură izvorâtă din viaţa de toate zilele, cu oameni obişnuiţi, cu pasiunile, dramele şi bucuriile lor specifice, cu caracterul, moravurile şi sentimentele lor[111]. Pe plan naţional ca şi pe cel european, romanul este produsul epocii burgheze, este un gen burghez, adevăr admis de toţi cercetătorii lui. Acest lucru nu înseamnă, scrie, cu adevăr, Paul Cornea, că e *un fel de complice al clasei stăpânitoare*, pentru că *s-ar nega funcţia / lui / critică*[112]. Gen al verosimilului realist ("*romanul trebuie considerat, indiferent de tipul lui, grossomodo*, scrie N. Manolescu, realist, *ficţiune realistă*[113]), el presupune şi atitudine critică luată de scriitor faţă de realitatea înfăţişată în opera sa. Este **romanul – novel** – cu deplasarea de la romanesc la real; este şi **romanul – romance** (de unde diferenţa stabilită de Northrop Frye), care prin tehnica, dar şi prin vocaţia sa, sugerează o altă lume decât cea reală, cea *ideală*. Acest fel de roman plăcea, era căutat şi consumat ca un adevărat *drog*.

Romanţuri şi romane, literatura autohtonă nu le avea încă la îndemână pentru a satisface necesităţile sufleteşti şi spirituale ale cititorilor săi, tot mai numeroşi. Li se oferă, cu justificată precădere, având în vedere vechea şi constanta noastră întoarcere - politică şi spirituală – spre Franţa latină, romanul francez. Îl citiseră, şi până acum, boieroaicele noastre în original. Mai puţin cunoscător de limba franceză, publicul nou cere traduceri şi scriitorii nu întârzie să le confecţioneze. Constantin Negruzzi traduce **Zuma** de Mme de Genlis, **Grispin, rival stăpâne-său** de Lesage, **Celestina** de Florian – toate romanţuri (nu romane!) rămase în manuscris. Costachi Conachi îi pune la îndemână **Matilda** de Mme de Cottin şi **Belizarie** de

Scanned with OKEN Scanner

Marmontel, versiuni păstrate tot în manuscris. Alecu Beldiman traduce **Manon Lescaut** de Abatele Prévost şi **Elizabeta sau Exilaţii din Siberia** de Mme Cottin. O primă versiune românească a romanului lui Defoe, **Robinson Crusoe**, o realizează Petru Teodorovici. **Corinne ou l'Italie** a Doamnei de Staël şi **Amelia** lui Fielding nu întârzie, nici ele, să fie căutate în traducere[114]. Tălmăcite devreme sunt: romanul sentimental **Paul şi Virginia** de Bernardin de Saint-Pièrre, **Diavolul şchiop** al lui Lesage, **Don Chishot de la Mancha** de Cervantes, tălmăcit chiar de Ion Heliade Rădulescu *dupe Florian*, în 1840, **Suferinţele tânărului Werther** de W. G. Goethe (de Gavril Munteanu, în 1842).

În proiectele *Bibliotecii universale*, instituţie creată de I. Heliade Rădulescu şi I. Negulici, după un model francez, pentru a pune la îndemâna cititorilor *hrană sufletească*, la loc de cinste figurează multe romane, dintre cele mai căutate, desigur. Autorii acestor romane sunt indicaţi în următoarea ordine: Cervantes, Rousseau, V. Hugo, W. Scott, Balzac, G. Sand, E. Sue, Swift. Cataloagele librăriilor şi cabinetelor de lectură, existente la Iaşi şi Bucureşti, ca şi listele cenzurii instituite în Moldova, în 1832, publicate de Radu Rosetti[115], indică numele şi operele romancierilor francezi şi englezi, care circulau la noi, mai ales după 1830. Gen *neoficial*, îngrădit în larga lui răspândire, pentru că nu avea un *nume prea bun*, unele din ele având *ţesătură de evenimente himerice* şi *frivole*, deci periculoase pentru statura morală a cititorilor lui, cum gândea şi scria Gh. Asachi în revista sa, romanul străin, original sau tălmăcit, îşi continua, triumfător, drumul, mereu căutat pentru efectele lui neîntârziate asupra fondului afectiv al publicului. *Ceea ce un popor alege din literatura altui popor,* scrie

Scanned with OKEN Scanner

N. Iorga, *are întotdeauna o deosebită valoare pentru aprecierea în acel moment a sufletului acelui popor*[116].

Dacă vom încerca să stabilim o ierarhie în lista de romane străine care circulau la noi, în original sau traducere, pentru a vedea care erau cele mai aproape de mentalitatea şi gustul cititorilor, am ajunge la următoarea concluzie: în secolul al XIX-lea, păstrându-se, încă, strânse legături cu Luminile europene, se citea mult romanul moralist (**Félémaque** al lui Fenelon, tradus încă de la 1772), apoi romanul liric, sentimental, cel de observaţie critică (Balzac rămânând scriitorul preferat). Căutat era şi romanul de mistere, **Misterele Parisului** şi **Misterele Londrei,** fiind, devreme, tălmăcite şi mult gustate.

Statistica realizată de Paul Cornea, în studiul **Traduceri şi traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea**[117], arată că din cele 679 de titluri de opere literare, ştiinţifice, filozofice, traduse şi tipărite în Principatele Române, între 1780-1860, dintre ele, 128 de titluri le reprezintă numai romanele, cele mai multe între 1830-1860. Concluzia merită a fi reţinută: *tabelul traducerilor marchează însemnătatea crescândă pe care o capătă romanul. În vreme ce povestirile şi nuvelele se menţin cam la acelaşi nivel, între 1840-1860, iar teatrul, după avântul din perioada Filarmonicii, scade până la 1850, ca să-şi reia creşterea după această dată în proporţii modice (11% faţă de 1840), romanul, în schimb, sparge completamente plafonul (creştere de 400% faţă de 1840 şi 250% faţă de 1850)*[118].

Statistica ne mai evidenţiază că funcţionarea relaţiilor literare de *piaţă* (circuitul: autor – editor - cititor) tindea spre *normalitate*. De abia la sfârşitul secolului, creaţia romanescă va deveni, înflorind mereu, un *sector privilegiat al culturii literare*[119], dar, până la saltul cantitativ şi valoric, acumulările din aceşti ani pun în lumină raporturi strânse dintre literaturile

Scanned with OKEN Scanner

naţionale ca şi circulaţia ideilor. Aceeaşi statistică serveşte şi la evoluarea justă a contribuţiei modelului francez la apariţia şi la configurarea particulară a romanului autohton.

Fără îndoială, romanul românesc este, în primul rând, produsul necesităţilor şi posibilităţilor noastre. S-a născut şi a crescut în cadre proprii şi, cu timpul, se va aşeza solid pe picioare proprii. Prin acest mod de a înţelege lucrurile, nu se nesocoteşte valoarea unor influenţe din afară. Forţa catalitică a acestora a fost pusă în valoare de mai toţi cercetătorii problemei genezei romanului românesc, convinşi că raportarea la modelul străin nu duce la ştergerea notelor distinctive a unei literaturi naţionale, că importanţa şi originalitatea implică, adesea, şi **ideea de relaţie**.O literatură intră în patrimoniul spiritual al lumii, ea se universalizează şi prin ceea ce **primeşte**, nu numai prin ceea ce **dă**.

Lectura în original şi prin numeroasele traduceri făcute după modelul romanului francez a fost o opţiune revelatoare a unui climat intelectual şi artistic, şi un *fapt social*[120], întemeiat pe puternice afinităţi. Nici o literatură nu se îndreaptă orbeşte spre alte modele, ci o face, întotdeauna, dintr-o pornire firească, intimă, condiţionată de o multitudine de circumstanţe locale şi istorice.

Literatura română s-a îndreptat, devreme, spre modelul francez, interesul ei pentru cultura şi literatura Franţei consumându-se la o tensiune înaltă. Temeiuri adânci stau la temelia acestei simpatii nedezminţite, legate de afinităţi de ordin etnic (origine comună, limbi înrudite) şi de nevoi stringente ale societăţii româneşti, pornită pe drumul modernităţii. Cunoaşterea limbii franceze, alături de alţi factori colportori ai

Scanned with OKEN Scanner

relaţiilor dintre cele două culturi şi literaturi – agenţi individuali sau colectivi – au înlesnit difuzarea valorilor culturale şi literare franceze în spaţiul românesc. Relaţiile au fost **directe** (traduceri, imitaţie-adaptare) şi, dincolo de ele, **asemănări, analogii, similitudini, corespondenţe**, produse în cadrul larg al *concordanţelor*[121]. Sigur, când s-a exagerat, că modelul străin a fost preluat fără discernământ critic, s-a intervenit cu promptitudine, iar campania *Daciei literare* a fost deosebit de utilă pentru îngrădirea entuziasmului iniţial şi înţelegerea dreaptă a raportului dintre **emiţător şi receptor.**

Modelul francez a fost un ferment de alimentare, de fructificare a spiritului românesc, iar romanul francez ca şi cele din alte literaturi europene (engleze, spaniole, germane), cunoscute la noi prin filieră franceză, au constituit, în *mirajul* lor, exemple demne de urmat de către scriitorii români, porniţi la construcţia acestui complex gen literar. Paul van Tieghem nu greşea când afirma că *orice gen şi specie literară trebuie studiate nu numai în succesiunea momentelor lor, ci şi prin influenţa şi izvoarele ce le constituie de la o epocă la alta*[122].

A accepta ideea contribuţiei romanului francez la apariţia şi cristalizarea romanului autohton nu înseamnă a-l aşeza sub **tutela** acestui model străin. Procedând astfel, ar însemna să ne rezumăm la înregistrarea factologică a aspectelor mimetice şi la amănunte de *incidenţă caracterologică*. Se înţelege că în *copilăria* romanului românesc nu s-a asimilat, totdeauna, creator influenţa străină. Exaltarea pasiunilor, căutarea exagerată a contrastelor izbitoare, gustul pentru melodramă, schematismul personajelor, declamaţia amplă pot fi considerate venind *de-a dreptul* din romanul francez, din cel sentimental sau negru, din romanul popular-foileton, traduse imediat după 1820. Odată cu evoluţia genului, cu precizarea *chipului* său, problema dintre

Scanned with OKEN Scanner

emitent şi receptor se va pune în altă perspectivă. Modelul francez nu va mai întâlni o conştiinţă pasivă, ci una activă şi sugestiile oferite de romanul străin vor fi încorporate într-o viziune proprie, autohtonă. La baza actului de receptare stă, totdeauna, puterea de discernământ şi de evaluare critică. **Dimensiunea internă** rămâne premisa esenţială a actului receptării.

Valoarea catalitică a romanului francez în procesul genezei şi al devenirii romanului românesc nu a fost ignorată de nici un comentator al problemei. A o ignora ar fi fost o poziţie străină de realism. Teoria *vasului închis* nu se poate susţine. Nici o literatură mare sau mică nu se poate lipsi de influenţe. Ele există şi sunt necesare, cu condiţia să fie apreciate la dimensiunea lor reală.

Nu lipsită de interes apare poziţia unui scrupulos cercetător al genezei romanului românesc, ca Anton Cozma, în problema ponderii acţiunii modelului exterior în procesul constituirii genului pe teritoriul literaturii române. Pe sute de pagini, în amplul său eseu, **Geneza romanului românesc**[123] autorul, urmărind complexul proces al naşterii romanului românesc în derularea lui istorică, de la *cele mai vechi forme de proză epică scrisă (cronică etc.) până la primele texte propriu-zise româneşti ale perioadei moderne (secolul al XIX-lea)*, constată că genul are *suficiente resurse spre a fi el însuşi şi nu datorează modelului străin decât atâta cât este firesc să-i datoreze, ca fenomen integrat fenomenului european*[124]. Ceea ce-l nemulţumeşte pe cercetător, în atitudinea lui polemică faţă de *dogmatism*, este ignorarea *aproape cvasi generală*, a rolului **tradiţiei** şi a **potenţialului creator intern**. Rolul *primordial* în

Scanned with OKEN Scanner

lungul şi sinuosul proces al genezei textului romanului românesc modern îl joacă ***nu imitarea modelelor străine*** (s. n. L. B.), *ci atât sub raportul "formei", cât şi al "fondului",* ***legătura cu tradiţia*** (s. n. L. B.), *redescoperirea şi adâncirea unei filiere spre istoria neamului şi, odată cu acestea, spre istoriografie, spre Letopiseţul naţional*[125]. În alt loc: *romanul românesc este rezultanta, cristalizată, în anumite condiţii istorice, a unei lente şi complicate evoluţii a formelor epice anterioare, precum şi a unui efort original de sinteză pe baza lor, atunci când fiecare din ele în parte nu mai este capabilă să exprime intenţionalitatea artistică a epocii*[126]. Dintre formele epice anterioare, cercetătorul acordă cel mai mare spaţiu în eseul său, *povestirii istoriografice*, **Letopiseţului** – succesorul epopeii – în sprijinul tezei sale, îl citează pe Hegel (*romanul – epopee modernă burgheză*), pe G. Lukacs şi pe I. Lotman (*transformarea cronicii în epopee sau roman*[127]). În cazul fiecărei culturi în parte, el distinge rolul precumpănitor al *dialecticii formelor artistice interne, autohtone*, iar literatura română nu se putea abate de la acest adevăr. *Acolo unde tradiţia există, romanul modern nu se poate ivi decât pe temeiul ei*[128], spune Anton Cozma, categoric, vizându-i pe toţi acei care nu au acordat literaturii naţionale preexistente o contribuţie la naşterea romanului autohton. *Scriitorii noştri, spunea Mihail Ralea, n-au găsit în această privinţă nici o sursă prealabilă pentru roman. Noi am importat romanul, care, ulterior, a căpătat o realitate naţională*[129]. *Romanul nu are surse autohtone la noi. Literatura cronicarilor, cărţile populare nu explică apariţia* ***Misterelor Bucureştilor***, spune N. Manolescu[130]. Or, Anton Cozma acordă factorului autohton o importanţă aparte (insistând, cu precădere, asupra literaturii populare şi a epicii istoriografice), aproape disproporţionată în spaţiul eseului, cum o şi recunoaşte deschis,

Scanned with OKEN Scanner

pentru a contracara ideea că geneza romanului românesc se reduce la un *fapt de mimetism şi de aculturaţie.*

Dan Mănucă, în volumul **Lectură şi interpretare**[131], în care întreprinde un examen sistematic al universului semantic, al procedeelor narative şi al limbajului romanului de început, se opune, şi el, polemic, lui N. Manolescu, în refuzul acestuia de a-i acorda tradiţiei vreun rol în naşterea romanului românesc. *Problema influenţei, afirmă autorul volumului, este una secundară, principală fiind aceea a autoafirmării*, aceasta fiind *agregarea unor discursuri preexistente lirice, dramatice şi epice*[132]. *Liantul* acestei joncţiuni, continuă el, l-ar constitui, mai întâi, *curiozitatea pentru noul obiect,* apoi, *saturaţia pe care o cunosc poezia, dramaturgia şi retorica*, genuri ce au ajuns la *paroxism*[133]. *Curiozitatea* există cu adevărat, cum remarcă Paul Cornea, care ia în discuţie teza lui Dan Mănucă, dar *saturaţie? Este puţin probabil*, adaugă el, *devreme ce genurile şi speciile "saturate", proliferează – cantitativ şi calitativ – şi după 1860, anul limită invocat.* De altfel, cum bine se observă, *cearta* este una *de cuvinte,* pentru că *Manolescu nu neagă asimilarea modelului apusean, iar Mănucă nu pretinde că autorii români ar fi "descoperit" genul*[134].

Naşterea ca şi devenirea romanului românesc sunt legate, cum sociologia literaturii a demonstrat-o, (am subliniat la locul cuvenit), de procesul instituţionalizării culturii (extinderea relaţiilor băneşti, apariţia publicului, formarea editurilor, ivirea unor centre de iniţiativă culturală (societăţi, cenacluri, reviste). A fost un proces de durată, obiectiv şi complex, integrat în progresul spiritualităţii naţionale, din perioada modernizării şi democratizării acestuia. În fireasca şi necesara intercomunicare cu spaţiul cultural european, literatura română, în ansamblul ei, şi romanul, în special, şi-au luat, la timp, *bunul* lor, pe care l-au

Scanned with OKEN Scanner

asimilat şi prelucrat creator, conturându-şi, în timp, un *orizont unic* şi devenind o *fereastră deschisă* prin care să privim, cu toţii, viaţa. Orice altă perspectivă, mai ales una dogmatizată, ne duce departe de adevăr.

Cum arată romanul românesc de început? Nu altfel de cum i-a fixat *chipul*, într-un superb portret, N. Manolescu în **Arca lui Noe:** *El se dezvoltă oarecum paralel / cu celelalte genuri şi specii mai vechi /, învaţă à l'école buissoniere, e o rudă săracă ce intră în casa înstăritului, fără măcar recomandările lui Dinu Păturică, modest, umil, penibil la început (cine s-ar gândi să compare sub raportul artei excelentele proze clasice ale lui Negruzzi şi Odobescu cu stângacele romane ale lui Baronzi sau Bujoreanu), punând însă treptat stăpânire pe averea aceluia şi sfârşind prin a-l goni din propria casă. Triumful romanului are ceva din izbânzile parveniţilor vremii. E arivist şi lipsit de scrupule. Îşi ia bunul său de oriunde şi, mai ales, ca orice parvenit se sileşte întâi a imita pe alţii. Nu are prejudecăţi, ci complexe. Se bazează pe eficacitate, căci e pragmatic, nu pe frumuseţe gratuită: îşi cucereşte întâi publicul şi apoi se ocupă de sine. E primul gen care-şi măsoară valoarea în raport cu succesul de vânzare: devine o marfă, înainte de a se constitui esteticeşte într-un gen literar. Nobleţea lui e grosolană, epatează prin origine obscură şi înfăţişare hibridă. Prin el triumfă prostul gust, care i-a dat naştere (şi care e demagogia lui de cuceritor: sentimentalismul, teatralismul şi celelalte care plac publicului: va fi sentimental, teatral şi celelalte): "kitsch-ul" burghez e preferat distincţiei clasice, iar romanul nostru din secolul trecut e un gen "kitsch". Stilul lui constă în lipsa stilului. Acest "orfan" în sensul că nu-şi*

Scanned with OKEN Scanner

cunoaşte părinţii, se bate ca să fie acceptat în familia literară: şi întocmai ca Manoil, Păturică sau Scatiu, prin tertipuri şi mistificaţii, reuşeşte[135]. Un portret care este, în acelaşi timp, şi biografia romanului românesc la începuturile sale. Întreaga istorie a genului se adună în aceste pagini, care ne vorbesc despre felul în care s-a creat romanul, s-a consumat şi s-a *canonizat* într-un mod aparte: cel **românesc.**

Scanned with OKEN Scanner

IV

IPOSTAZE ALE INADAPTABILULUI ÎN ROMANELE SECOLULUI AL XIX-LEA

Romanul este o carte romantică.

Fr. Schlegel

Scanned with OKEN Scanner

Un secol de roman este, se ştie, un interval; a-l fixa presupune o operaţie riscantă, pentru că *marcat de anterioritate ca şi de posterioritate, acest răstimp rămâne el însuşi numai în măsura în care îşi impune originalitatea*[136], în măsura în care se arată de neconfundat faţă de alte răstimpuri. Şi, totuşi, ideea că romanul nu ar avea o istorie a sa, că n-ar avea vârste, ci coincidenţe ale datelor de apariţie, este de neadmis. A elimina **istoria** unui fenomen înseamnă a ajunge la incomprehensibilitate. Istoria *acestui mare fluviu neîntrerupt care a curs până la noi*[137] poate şi trebuie segmentată, pentru a anula diferenţele temporale şi artistice dintre un Dickens şi Kafka, dintre Filimon şi G. Călinescu, să zicem, şi a nu ajunge la o înşirare cronologică arbitrară. Nu există un roman în general, ci vârste şi etape ale acestuia. Dimensiunea temporală nu poate fi ignorată.

Paginile care se adună în cuprinsul acestui volum sunt consacrate, cum titlul lui o indică, secolului al XIX-lea românesc, aşa cum acesta se desemnează **prin** şi **pentru** roman. Prin alăturarea criteriilor de ordin morfologic celor istorice, se poate descoperi *o spiritualitate a secolului al XIX-lea, **în şi prin** roman* (s. n. L. B.) */.../ zidită în constituţia romanului, în principiile sale narative*[138], fără să fim obligaţi să cuprindem *suma şi succesiunea cronologică a tuturor romanelor*. Un secol de roman – ca şi întreaga sa istorie – apare ca o *desfăşurare a unor **tipuri*** (s. n. L. B.) *de nou roman în inferenţă prin*

Scanned with OKEN Scanner

antecedent[139]. Din această *desfăşurare* de tipuri de roman, lucrarea de faţă şi-a fixat obiectul, renunând la orgoliul totalităţii, doar la unul singur, la romanul liric, romantic, cel care pune în circulaţie personajul romantic, cu unicitatea dispoziţiilor sale, cauzatoare de ipostaze.

În accepţia curentă, romanul este un produs specific al romantismului. *Le règne du romantisme*, scrie Al. Thibaudet, *est aussi le régne du roman: on fait son roman comme en classicisme on fait sa tragédie*. Mai detaliat, el continuă: *ascensiunea romantismului a coincis cu extraordinara dezvoltare a unui gen care părea nu o dată menit să le absoarbă pe toate celelalte. Romantismul e revoluţia literară înfăptuită nu atât prin lirism şi prin teatru, cât prin roman. Nu există mare scriitor, mare poet romantic care să nu se fi crezut obligat să jertfească noii divinităţi, care să nu fi vrut să-şi câştige prin ea marile succese de public. Vigny, Hugo, Musset, Lamartine au scris romane fără a avea vocaţie profundă pentru acest gen, ci pentru că însăşi mişcarea epocii romantice le-o impunea. Pentru romantism, succesul n-a fost deplin, drumul n-a fost deschis decât de două genuri literare, poezia lirică şi romanul*[140].

Philippe van Tieghem nu gândeşte altfel: *L'extraordinaire importance du roman, par rapport aux autres genres, est un des traits les plus caractéristiques du XIX-e siècle littéraire. Cette importance accrue, il la doit non seulement à l'évolution générale des moeurs (accroissement du public et du nombre des écrivains, dévelopement du gout pour la lecture), mais encore au* ***romantisme***[141] (s. n. L. B.). Şi pentru teoreticianul german Fr. Schlegel, romanul nu este altceva decât *o carte romantică*[142].

Scanned with OKEN Scanner

Explicaţia ne stă la îndemână. În clasicism, *titlurile de noblețe* le deţineau doar peozia şi teatrul. Romanul nu reprezenta, pentru codificatorii *artei poetice* clasice, decât amestecul, confuzia, dezordinea, abaterea de la unitate şi compoziţie, deci un subgen demn de a fi ignorat. Romantismul nu cunoaşte nici un Aristotel, nici un Boileau. E departe de reguli şi de precepte limitate; ci place amestecul, dezordinea, confuzia şi, eliberat de orice constrângeri, *au gré de sa fantaisie, il flotte entre tous les extrêmes, libre, vaste et indéterminé*[143].

În romantism, romanul devine tipul preferat de discurs, prin care *gândirea a coborât din cerul filozofiei pe pământul vieţii practice*[144]; el se îndreaptă spre realitatea imediată, în multitudinea ei de ipostaze, potenţând gustul pentru concret şi adevăr. S-a vorbit de o *vocaţie realistă* a romanului, în sensul curent al termenului de realism, ca reprezentare obiectivă a realităţii contemporane. Realitatea socială contemporană devine o sursă a romanului romantic, de unde evoluţia paralelă a romantismului şi realismului, bivalenţa - în forme extinse şi diversificate - e proprie multora dintre scriitorii romantici (Byron, Balzac fiind doar două ilustre exemple). Coexistenţa acestor două viziuni: romantică şi realistă, complementare, au coexistat, pe fondul unei ideologii literare comune, de-a lungul secolului al XIX-lea, ducând la aşa numită *integritate romantică*, despre care a scris şi N. Manolescu, în eseul său, **Arca lui Noe**. Propensiunea pentru *documentul de viaţă* a potenţat romanul realist, încărcat, în perioada romantică, de **romanesc**, de mitologie, de care, cu timpul, se va elibera, pentru a ancora în realism critic. *Paradoxul primului roman realist*, scrie N. Manolescu, *este de a împrumuta /.../ mitologia, romanescul*[145]. Interesul pentru istoria naţională şi culoarea istorică şi locală, ca un corolar al aplecării spre adevăr şi

Scanned with OKEN Scanner

concret, a dat un impuls puternic romanului istoric, unul din produsele cele mai importante ale romantismului.

Concepţia înnoitoare a romantismului asupra raportului dintre om şi societate, dintre om şi om, dintre pasiunea umană şi realităţile aspre ale vieţii n-a impulsionat doar romanul social, de moravuri, ci şi pe cel sentimental, de intenţie psihologică, care fructifică bogat nu romanescul intrigii, ca cel dintâi, ci un romanesc al psihologiei, cu existenţă lungă în tot romanul modern, romanul subiectiv, de tip analitic.

În romanul romantic, personajele, departe de convenţionalismul şi schematismul celor ale clasicismului, sunt, cum am mai arătat, vii, dramatice, pitoreşti, cu trăsături individuale distincte, inconfundabile, nu rareori cu particularităţi ieşite din comun, cu manii, obsesii şi ticuri. Sunt personaje independente, scăpate de sub tutela autorului omniscient, sau din constrângerile compoziţiei, au o viaţă proprie, trăiesc prin ei înşişi şi se manifestă conform structurii lor temperamentale, când la modul extravertit, când la cel introvertit. De aici, personaje însingurate sau integrate în colectivitate, melancolice sau entuziaste, serafice sau diabolice, tragice sau groteşti. Eroul romantic începe să se privească şi să se înfăţişeze pe sine. Interesul pentru propria individualitate, pentru intimitate, duce la egotism, un concept fundamental în lirica şi romanul romantice, pus în circulaţie de Stendhal. Pe măsură ce se relevează profunzimile interiorului sufletesc, ca depozit de reflecţii, simţuri şi impulsuri fecunde, dobândeşte relief o altă coordonată a personajului romantic: lumea aspiraţiilor lui contracarate de ordinea socială constrângătoare, de unde revolta faţă de forţa oprimantă şi visul temerar de a o înfrunta (cum au făcut-o eroii excepţionali ai poemelor lui Byron, Eminescu şi ai dramelor lui Schiller). Nu de puţine ori, individul se adaptează, cel mai

Scanned with OKEN Scanner

adesea, prin amoralitate, lumii exteriorității, ordinei sociale burgheze şi atunci romanul construieşte categoria psihică şi socială a parvenitului, ce populează nu doar romanul realist, de moravuri, ci şi pe cel romantic. Tot atât de frecvent este individul învins, prin exces de sensibilitate şi prin individualism pasiv. El se înstrăinează: *înstrăinare de sine datorită societății şi înstrăinare de societate, datorită unor particularități ale structurii individuale*[146].

În acest caz, se ajunge la zugrăvirea, în roman, a categoriei opuse parvenitului, *ajunsului*: cea a **dezadaptatului**, a **inadaptabilului**, cu nenumăratele lui ipostaze. Unele din acestea, întâlnite în romanul romantic românesc de după 1850, constituie obiectul întreprinderii noastre.

Dezadaptatul social trece în această vârstă a romanului autohton, situată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pe primul plan al eroului de roman. Sensibilitatea autonomă de social, de determinismul social, este, deocamdată, accidentală la romancierii acestei etape istorice. Ea va deveni substanța romanului subiectiv, de tip analitic, reprezentat, după 1920, de Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gib Mihăiescu, M. Blecher şi alții, când eroul nu se află în conflict cu ambianța (deşi e prezent şi acest aspect), ci luptă cu forțele interne proprii, în atenția scriitorilor rămânând complicațiile omenescului. Pompiliu Constantinescu, în eseul său **Romanul românesc interbelic**[147], stabilind un fel de *contabilitate psihică în partidă dublă*, limitează cazurile de conştiință la bilateralitate: dezadaptat-parvenit din punct de vedere social, abulic voluntar psihologicește[148].

Scanned with OKEN Scanner

Privind problema în perspectivă istorică, prima formă a romanului românesc de început este aceea a categoriei psihice a individului - exponent al clasei sociale. Abia pentru romanul modern al secolului al XX-lea va fi caracteristică autonomia categoriei psihice de cea socială, forma cea mai înaltă fiind *epopeea proustiană*, ce va deschide calea *romanului pur*, devenit un instrument de adâncire a misterului eului uman. *Emancipat de sociologie, romanul românesc, consideră Pompiliu Constantinescu, va intra în categoria universală prin autonomia internă a personajului*[149].

Când personajul este lipsit de *autonomie internă*, cum se întâmplă în romanul românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, atmosfera intimă a individualului psihic se desfăşoară în atmosfera colectivă a momentului social; sufletul eroului se *compune şi se descompune* după normele mecanicii sociale, aflându-se, mereu, între mimetism şi inadaptare.

Inadaptabilul din romanul românesc al secolului al XIX-lea este expresia unui anume moment social, cel al paşoptismului. S-a vorbit despre **un întreg sufletesc** al generaţiei de după anul revoluţiilor paşoptiste din Ţările Române, o generaţie care trăieşte într-o epocă de spulberare a certitudinilor, de dezintegrare socială şi de despărţire de lume a artistului. Este o stare generală de spirit deziluzionată. Jertfirea pe altarul idealurilor înalt-patriotice şi sociale devine o ipoteză neverosimilă. Voinţa demistificatoare este rezultatul deziluziilor. Nonconformismul intelectualilor vremii este de un tip social şi literar particular; nu are decizia lucidă a revoltei, aceasta se mistuie pe un plan interior. Tonul extravertit al momentului '48 este luat de unul introvertit. Pe plan literar, în poezie mai ales, se înregistrează apariţia unui romantism mai mult elegiac decât răzvrătit. Alexandru Sihleanu, Alexandru Depărăţeanu, Nicolae

Scanned with OKEN Scanner

Nicoleanu, George Baronzi, George Creţeanu vor fi consideraţi ca reprezentând categoria poeţilor *blestemaţi* (romantismul postpaşoptist este unul byronian, nu lamartineian), receptivi încă la soarta nefericită a patriei, dar mai puţin hotărâţi să facă un examen critic al realităţii ce-i dezamăgeşte şi să i se împotrivească. Principala confruntare a poetului e cu sine însuşi. În Occident, fenomenul a avut loc în epoca Restauraţiei, la noi, cu întârzierea explicabilă sociologic, el este reflexul instabilităţii instituţiilor şi al prefacerilor producătoare de criză morală de după 1850.

Romanul epocii oglindeşte, cu fidelitate, această criză profundă a relaţiilor dintre oameni şi lumea socială (*fiecare îşi joacă libertatea lui împotriva libertăţii celuilalt*, spune René Girard).

Individul, aflat în proces cu mediul, cu lumea de afară, *jucat* de evenimente, în epoca aceasta a *absolutei culpabilităţi*, cum a numit-o G. Lukács, în care exterioritatea devine un loc de supliciu al interiorităţii în disoluţie, se manifestă în varii forme. Îi degajăm chipul *proteiform* prin analiza câtorva romane reprezentative sub acest aspect, urmărind modificările pe plan individual produse de intervenţia socialului asupra substanţei umane a personajului. Este precursorul marii tradiţii a romanului psihologic, singurul care va cerceta, mai atent şi mai consecvent, adâncurile şi învolburările psihice, în încercarea de a surprinde esenţele fluide care acţionează în sufletele oamenilor.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Dimitrie Bolintineanu, creatorul tipilogiei eroului romantic : *Manoil* – un dezadaptat prin transfer de clasă

Manoil, eroul principal al romanului cu acelaşi titlu al lui D. Bolintineanu, deschide, în proza romanescă a secolului al XIX-lea, **tipologia eroului romantic**. El este capul de serie al unui lung şir de personaje, care, înscrise pe nenumărate alte teritorii, vor conduce la înnoirea şi redimensionarea lui **Homo fictus** în romanul românesc.

Romanul **Manoil**, după propria mărturisire a autorului lui, a fost scris într-o primă variantă în 1831, într-o împrejurare deosebită din existenţa sa de *căuzaş*, participant la revoluţia de la 1848, din Muntenia. După eşecul acesteia, Bolintineanu, ca şi ceilalţi patrioţi, ia calea exilului politic. Din Transilvania, unde ajunge împreună cu Nicolae Bălcescu şi Cezar Bolliac, pleacă la Constantinopol, iar, de aici, la Paris, unde desfăşoară o bogată activitate în rândurile revoluţionarilor români proscrişi. Hotărât să se întoarcă în ţară, ia drumul Dunării, aşteptând la Orşova, Cladova şi Rusciuc ca *porţile patriei* să se deschidă pentru cei obligaţi să ajungă pe *pământ străin*[150]. La Rusciuc, Bolintineanu

rămâne o lună de zile, în aşteptarea surorii sale, Ecaterina, rămasă în ţară şi a aprobării de a se îndrepta spre Bucureşti. Domnul ţării, Ştirbei Vodă nu-i acordă dreptul de a vedea locul, unde *ochii noştri au văzut soarele pentru prima oară*. Aici, la Rusciuc, scrie romanul **Manoil** într-o primă formă. *Această carte fu scrisă în exil,* declară el în preambulul ce însoţeşte versiunea modificată a romanului, publicată în gazeta sa *"Dâmboviţa"*, în 1870, la Rusciuc, unde a venit din Paris, *apropiei o lună, aşteptând să vie sora mea Ecaterina să o văz. Dar domnul ţării Ştirbei nu permise. Plec spre Constantinopol, unde petrecând serile în plăcută societate la d-l Ion Ghica, în graţiosul său lăcaş pe Bosfor, cetii acest roman/.../. Cartea însă se publică la Iaşi întreagă, prin Sion poetul, care adaogă personalitatea sa în carte*[151].

Citit în casa lui Ion Ghica, *bei de Samos* la acea vreme, şi definitivat, manuscrisul este trimis lui George Sion la Iaşi, spre a fi publicat. Cum, în februarie 1852, apare primul număr al revistei *"România literară"* a lui Vasile Alecsandri, romanul lui Dimitrie Bolintineanu apare, fragmentar, în paginile acesteia, alături de articolul **Răzvan-Vodă** al lui Nicolae Bălcescu. Numărul a fost confiscat de cenzură tocmai datorită prezenţei acestor două texte aparţinând unor proscrişi. *Ţi-am trimes o mică broşură ce s-a oprit la Moldova*, îi scria autorul romanului prietenului său A. Zane, *la 2 iunie 1852, din pricină că a scris într-însul Bălcescu subt numele de Conrad Albrecht şi eu subt numele de Valentin*[152].

Devotatul George Sion continuă demersurile pentru publicarea romanului, hotărându-se, după interzicerea revistei *"România literară"*, să-l tipărească direct în volum. În *"Gazeta de Moldavia"*[153], el prezintă elogios romanul cu intenţia de a trezi interesul cititorilor. *Un roman naţional*, o *scriere care să*

Scanned with OKEN Scanner

ne puie sub ochi societatea noastră aşa cum este, şi care desfătându-ne totodată să ne formeze inimile şi să ne abată prin exemple de la viciurile în care adeseori ne vedem căzuţi /.../, el, ca poet, au vărsat mai mult din cupa iluziilor şi a afecţiunilor sale în opera aceasta; şi cu atâta mai mult uvrajul este mai interesant[154].

Până la apariţia romanului într-un volum de sine stătător, el a fost tipărit în paginile "*României literare*", revistă pe care Vasile Alecsandri a reuşit, totuşi, s-o editeze, la 1855. În volum aparte, romanul apare în acelaşi an, 1855: **Manoil,** roman naţional, Iaşi, Tipografia româno-franceză.

În posteritatea imediată, romanul lui Dimitrie Bolintineanu nu s-a bucurat de prea multe consideraţii pozitive. I s-au reproşat *stilul îmflat, caracterele false şi nefireşti, împrejurări trase de păr*, cum scrie I. Nădejde în lucrarea sa, **Istoria limbei şi literaturei române**[155]. N. Iorga consideră *adormitul Manoil* - o *capodoperă de plictiseală şi declamaţie*[156]. G. Ibrăileanu, luând în discuţie ambele romane ale lui Dimitrie Bolintineanu - **Manoil** şi **Elena**, este cel dintâi comentator care le numeşte romane romantice, interesante pentru valoarea lor documentară (*ne dau ştiri despre viaţa contemporană*), pentru caracterul lor liric (*vedem în ele pe Bolintineanu, căci el e poet liric şi în romane*) şi, mai ales, pentru *ştiinţa cu care surprinde evoluţia psihologiei feminine*[157]. Aprecierea a fost reluată, mai târziu, de alţi comentatori. Cei mai mulţi dintre aceştia, pe linia unui sociologism vulgar depăşit, au supralicitat notele de observaţie şi critică socială, descoperind în ele *documente sociale, politice şi istorice* (P. V. Haneş, Cezar Petrescu, George Ivaşcu). Meritul priorităţii într-un gen dificil nu a putut să nu-i fie recunoscut. Dimitrie Popovici, Şerban Cioculescu, Ion Rotaru, Ştefan Cazimir, Teodor Vârgolici, Mircea Zaciu, Paul

Scanned with OKEN Scanner

Cornea ş.a. au reţinut *meritele începuturilor* şi contribuţia efectivă la promovarea genului.

Manoil este un roman epistolar, cu aceeaşi substanţă lirico-sentimentală pe care o avea proza romanescă din epoca preromantismului şi romantismului de început din Occident. Jean-Jacques Rousseau cu romanul **Noua Eloisă**, René Chateaubriand cu **René**, Wolfgang Goethe cu **Suferinţele tânărului Werther**, George Sand cu **Indiana** şi **Lelia**, au cultivat romanul sentimental cu mare succes, căutat de cititorii timpului. Nu încape nici o îndoială că modelul scriitorului român a fost romanul în scrisori al lui Goethe (îl şi pomeneşte în textul său), pe care l-a citit în versiune franceză (cunoştea bine limba franceză) sau în traducerea românească realizată, în 1842, de Gavril Munteanu. Sigur, Manoil nu e un personaj cu totul original, dar nu este nici o pastişă a eroului goetheian. Înrudirea cu modelul german ca şi distanţa dintre cele două opere au fost semnalate încă de timpuriu în istoria şi critica literară românească. O face, la câţiva ani de la apariţia romanului, în 1863, Mauriciu Flügel, într-un amplu articol, apărut în "*Buciumul*"[158], cu titlul ***Manoil* de d-nu D. Bolintineanu, în comparaţiune cu *Werther* de Goethe, clasic german.** Punând alături cele două romane – o primă încercare de studiu comparatist – autorul articolului pledează, în cunoştinţă de cauză, pentru originalitatea operei lui Bolintineanu. *Manoil, scrie el, este celebrul Werther al lui Goethe şi fără îndoială provocat prin lectura acestei opere germane. Zicem **provocat** iară nicidecum **imitat*** (s. n. L. B.). *Manoil şi Werther sunt ca două linii paralele care în eternitate urmează drumul lor, fiecare în parte, şi niciodată nu se unesc. Dl. Bolintineanu a citit*

Scanned with OKEN Scanner

Werther şi, ca toată lumea, el s-a simţit mişcat. Profitând dară de această emulaţiune, el s-a apucat a scrie un Werther român. Lucru surprinzător! Pe când d-nu Bolintineanu îndatorează sufletul tratat în ***Manoil*** *celebrului autor Goethe, pe când el nu poate a se opri de a admira frumuseţea acestei opere cunoscută în toată Europa, el nu este nicidecum amăgit prin autoritatea cea mare a acestui poet şi în loc de a face o imitaţiune el creează un original*[159].

Deosebirile dintre cele două romane pornesc de la însăşi substanţa lor epică. La Goethe găsim *numai iubire*, la scriitorul român, elementului erotic i se rezervă un spaţiu mai restrâns, deşi ***amorul*** rămâne *motivul principal al uvragiului şi centrul greutăţii lui împregiurul căruia se mişcă toată acţiunea.* Structura caracterologică a personajelor este, şi ea, diferită. Cele din ***Werther*** sunt personaje *mai presus de orice blam*: nobili, puri, respectabili. Eroii lui Bolintineanu sunt străini de puritatea sufletească şi nobleţea morală a personajelor lui Goethe. *Mai toate personajele sunt ca infectate de moravuri urâte. Manoil însuşi devine din ce în ce nu numai mai slab, deară mai culpabil şi mai puţin demn de interesul nostru*[160]. Finalitatea celor două romane diferă: *Goethe a scris opera sa cu un scop artistic afară de scopul său subiectiv; iară d-nu Bolintineanu cu un scop moral* – scop *preferabil*, pentru că românii ar avea *mai multe trebuinţe de virtute decât de arte.*

Demn de reţinut este faptul că autorul articolului, pledând pentru originalitatea romanului românesc, nu ocoleşte neajunsurile lui sub raport artistic. *Desemnul caracterilor /.../ nu este destul de curat şi precis, ci nesigur, şovăitor şi cam şters /.../, dezvoltarea caracterelor* fiind *chiar neprobabilă, nepsihologică*, după cum şi *acţiunile persoanelor nu sunt totdeauna motivate şi mersul faptelor are ceva arbitrar, încât*

Scanned with OKEN Scanner

niciodată n-am putut prevedea urmarea lor logică[161]. Sunt observaţii întemeiate, care nu vor lipsi din judecăţile critice făcute, de-a lungul timpului, cu privire la neîmplinirile artistice ale romanului bolintinean.

Opinii similare cu cele ale lui Mauriciu Flügel, exprimate, se înţelege, altfel decât la 1863, aflăm, la mai toţi comentatorii romanului **Manoil**. Ovid Densuşianu, în 1901, recunoaşte că, în scrierea românească, există *acelaşi romantism ca în **Werther***, aceeaşi *încheiere romantică după obiceiul timpului*, dar *cu toate acestea nu se poate spune – şi aceasta s-a relevat încă de la 1863 – că **Manoil** ar fi o copie, o imitaţiune după romanul scriitorului german*[162]. Mai amănunţit sunt urmărite raporturile dintre **Manoil** şi **Suferinţele tânărului Werther** de către Ion Gherghel, într-un pertinent studiu, **Goethe în literatura română** scris în 1931, în care accentul cade tot pe originalitatea scriitorului român: *În afară de motivul zbuciumării din pricina amorului (deliciul dureros în torturarea propriului suflet), în afară de câteva idei pesimiste, comune la amândoi, asupra vieţii de aici şi de dincolo, în afara alegerii formei epistolare, de fapt totul rămâne diferit*[163]. Acest *tot diferit* este detaliat cu o remarcabilă acuitate: *La Goethe: zugrăvirea măiastră a suferinţei şi a nefericirii în amor; la Bolintineanu: ilustrarea atotputerniciei amorului feminin care ucide şi vindecă, degradează şi înalţă, nimiceşte şi mântuieşte. Eroii amânduror autori cad patimilor de pradă, dar într-un mod deosebit: iubirea lui Werther este concentrată asupra unei şi aceleiaşi femei; Manoil se lasă iubit de mai multe şi-şi împarte el însuşi iubirea la mai multe. Pe eroul lui Goethe constanţa sentimentului său, purificat în focul artei, îl duce la pieire; - eroul lui Bolintineanu se răsfaţă în valurile iubirii din care emană alături de vraja primejdioasă a distrugerii şi puterea*

Scanned with OKEN Scanner

salvatoare a vindecării. Werther rămâne un caracter curat, un om dintr-o bucată, cu toată slăbiciunea în guvernarea afectelor sale. Manoil e un caracter şovăielnic, un fel de manechin sentimental /.../ niciodată stăpân pe sine, mereu stăpânit de alţii, în special de femei /.../. În romanul lui Goethe: aproape nici o intrigă, în schimb o zugrăvire măiastră şi adâncă a sufletului omenesc, chinuit de iubire. În romanul lui Bolintineanu: un lanţ de intrigi care mai de care mai copilăroase[164].

Mai multe apropieri decât deosebiri între eroii romanelor discutate, găseşte Ion Roman, în analiza comparată pe care o face în exegeza sa, **Ecouri goetheiene în cultura română.** Manoil este un personaj cu trăsături wertheriene (*are o psihologie evident calchiată după cea a lui Werther*), vădite în tribulaţiile lui sufleteşti, în modul de exteriorizare a sensibilităţii sale, în tot ce gândeşte despre existenţa umană, în sentimentul naturii, puternic, pe care-l încearcă. Semnificaţiile romanelor sunt, însă, altele. D. Bolintineanu orientează *evoluţia unor pasiuni copleşitoare spre alte deznodăminte, în dezacord vădit cu acela din romanul lui Goethe*. Concluzia este categorică: *În **Manoil**, subiectul, experienţa sentimentală a eroului, atmosfera generală, tendinţa mai accentuată de critică socială sunt rodul unei fantezii şi al unei atitudini independente*[165].

Aceste observaţii de riguroasă şi mereu actuală gândire critică vor reveni în paginile tuturor celor care se vor apleca asupra romanului **Manoil**. Am întârziat asupra lor, pentru că ne sprijinim pe ele în efortul nostru de cunoaştere şi de comentare a primului roman epistolar şi sentimental din literatura noastră, care pune în circulaţie eroul romantic în câteva din comportamentele sale cele mai caracteristice.

Scanned with OKEN Scanner

Manoil este fiul unui boier (nu-şi mărturiseşte descendenţa în scrisorile sale către prietenul B.), orfan, sărac şi poet. Este singur pe lume: *trist lucru este omul singur pe lume*, melancolic, bântuit de gânduri negre, chiar şi de cel al sinuciderii, nu poate iubi: *eu să iubesc! O, nu! Este scris ca să nu cunosc iubirea*. Este un *infortunat*, aproape un damnat: *fără stare, fără nume, scos în afară din legile societăţii*, are crize de deznădejde, iscate de întrebări fără răspuns asupra existenţei. *Un deşert amar este inima mea... Aş voi să mor!... Nimic nu mă ţine pe pământ!... Ce gândeşti tu despre suflet? Omul e prea neferice aice jos, ca să sfârşească aice; prea sus, prin facultăţile sale, ca să aibă aceeaşi ursită ca o reptilă!... Am câteodată minute când sufletul meu se îmbată de o dezmembrare cerească... Ah! Cum aş voi atunce, legănat de visul de raze al inimei, să nu mă mai cobor în coperământul ţărănos în care sunt legat! ... dar ... eu rămân încă în lume ... visele dulci zboară şi realitatea mă priveşte rânjind!... Lăsaţi-mă cel puţin a crede că este o altă viaţă, a căreia seninătate nici un dar nu o tulbură! Unde minciuna este necunoscută, unde amorul este nesfârşit ... între noi să rămâie, cine poate dovedi că sufletul este nemuritor?... O, cărţile ... iată începutul durerilor mele.* Manoil îşi compensează frustrarea prin imaginaţie (*O, cărţile!..*), nu prin activism. Trăsăturile personajului sunt wertheriene şi, ca şi eroul lui Goethe, trăieşte într-un comportament ritualic, cu gesturi corespunzătoare, nu totdeauna cu motivarea lor concretă din **Werther**.

O soartă favorabilă îl aruncă în mijlocul unei societăţi boiereşti, în casa îmbelşugată a boierului N. Colescu. *Astăzi, am găsit viaţa intimă, familia...căci trebuie să ştii, aici sunt familia*

Scanned with OKEN Scanner

mea. Dl. N. Colescu mă iubeşte ca pe copilul său; femeile mă răsfaţă... Smărăndiţa, soţia d-lui N. Colescu mă cheamă ***poetul ei favorit*** *... de multe ori* ***copilul său!***[167] (subl. autorului scrisorii).

Manoil râvneşte să aibă o familie: *eu nu cunoşteam ce fericire gustă acela care are o familie: pân-a nu mă naşte, moartea a secerat pe tatăl meu; pân-a nu cunoaşte lumea, maică-mea s-a dus după tatăl meu: am trăit şi am crescut până la vârsta aceasta, străin ca un copil picat din lună*[68]. Dar nu orice fel de familie, ci una cu rang, cu blazon, asemenea aceleia a boierului N. Colescu. Manoil este un **intelectual dezadaptat prin transfer de clasă**. Deşi acceptat, tolerat, în casa boierului Colescu, el se simte un intrus, pentru că nu are nici avere, nici rang. *Manoil! Un om care nu ştie a face decât versuri şi care nu are alta decât poezia, spune una din femeile aristocrate, de care era îndrăgostit, care nu este pe potriva mea, nici după raportul nobilimei, nici după raportul bogăţiei.* Dorinţa lui de a avea o familie este şi dorinţa de a **ajunge**, de a avea un rang. Opinia lui N. Manolescu, la care subscriem, nu trebuie trecută cu vederea. *Manoil se declară* ***orfan****: oare numai în sensul, existent limpede în scrisoarea lui, că şi-a pierdut de timpuriu părinţii? Cred că şi în altul, de care Manoil n-are cum fi pe deplin conştient, şi anume acela de a nu avea nume nobil, ereditate, familie cu blazon. Problema e sociologică: burghezul se simte, în raport cu nobilul, orfan, căci părinţii lui îi sunt socialmente obscuri. A fi acceptat într-o* ***familie*** *poate însemna a dobândi în această ereditate absenţă, prin asimilare cu noua clasă. A avea familie devine atunci totuna cu* ***a fi*** *de familie; înţelesul de înrudire se confundă cu acela de clasă. Motivul superficial îl maschează aproape totdeauna pe acela profund*[169].

Scanned with OKEN Scanner

Deşi personajul are, în lumea pe care o frecventează, o identitate şi cu un *orgoliu stendhaleian* îşi etalează statutul de intelectual, de poet, până la urmă el se asimilează lumii pe care, ca patriot şi bun cunoscător al universului rural, o condamnă. Faptul că în cele din urmă el ajunge să-l imite pe boierul hapsân, lipsit de omenie, Alexandru C. este încă o dovadă că Manoil încearcă şi alt sentiment decât cel al frustrării filiale. În relaţiile lui cu cei cu rang, modelul este acela al circularităţii, al mişcării tur-retur: reîntoarcerea în lumea pe care o pierduse odată cu pierderea părinţilor este o dovadă de mimetism, nu de inadaptare.

În societatea în care se mişcă, prin adopţie, Manoil se simte bine; citeşte poezii, discută despre literatură, despre politică şi face curte femeilor tinere şi frumoase. Descrierea frumuseţii feminine ocupă un spaţiu considerabil în paginile scrisorilor lui Manoil, dar aceasta este făcută într-un stil banal, cu multe puncte de suspensie şi exclamaţii. Smărăndiţa, soţia boierului N. Colescu *are douăzeci şi cinci de ani şi este un tip de frumuseţe; fără exagerare, o frumuseţe rară, dar seamănă cu o floare, ce în dimineaţa vieţei sale se înclină melancolică.... Zoe este nepoata Smărăndiţei: o copilă de cincisprezece anişori, chipul mătuşe-sei, dar strălucitor de frăgezime. Ai asemăna-o cu un bobocel de roză pe care fluturii nu-l bagă în seamă; Mărioara este o amică a Smărăndiţei: o fată de boier mare, de 18-20 de ani, nu este prea frumoasă, dar drăgălaşă ca luna lui mai!...vorbele ei răsună ca o muzică sublimă... etc.*

Zoe îl iubeşte pe Manoil, dar el o iubeşte pe Mărioara şi se crede iubit de ea. Impostoare, cu legături amoroase cu cinicul Alexandru C., aceasta ticluieşte scrisori ca să-şi compromită rivalele. Ea sfârşeşte ca prostituată, *nebiruita*, cum este numită în saloanele mondene. Ca şi în romanul lui Goethe, motivul

Inv. 193766

Scanned with OKEN Scanner

erotic este larg exploatat; iubirea lui Werther este concentrată asupra uneia şi aceleiaşi femei, iar zugrăvirea suferinţei şi a nefericirii lui în dragoste găseşte un condei inspirat. Manoil se lasă iubit de mai multe femei şi-şi împarte el însuşi iubirea între mai multe, pentru ca autorul să poată demonstra că iubirea unei femei aduce *căderea şi înălţarea bărbatului*, ucide şi vindecă, nimiceşte şi mântuieşte. Structura romanului lui Bolintineanu este, în întregime, clădită pe ideea romantică numită în text: *un om poate să se facă rău precum bun prin femeie*. Prin mulţimea femeilor care populează paginile romanului, adunând şi desfăcând firul acţiunii, Bolintineanu anunţă romanul lui Duiliu Zamfirescu, iar prin schiţarea, în cadrul psihologiei iubirii, a sentimentului geloziei, inovaţie apreciată în comentariul lui Şerban Cioculescu[170], el deschide seria romanelor de dragoste ale veacului al XX-lea.

Dezamăgit în prima iubire, Manoil pleacă la Paris, ca să-şi *complecte învăţăturile* şi să uite. Se întoarce totalmente schimbat; se dedă viciilor şi ajunge un perfect cinic şi depravator. Face figură de seducător fatal (*voi face din mătuşica o Normă şi din nepoată o Adalgiţă*), convins că *măritagiul e bun pentru bacali şi pentru dascăli*. Blazat, joacă zile şi nopţi cărţi, pierde averea şi pe Zoe în favoarea unui general trişor, este acuzat de o crimă pe care n-a comis-o, şi de care e absolvit. Până la urmă, autorul, care îşi manipulează, după voie, personajul, îl cuminţeşte, căsătorindu-l cu Zoe: *ai zice că este o fată de cincisprezece ani; atât inima lui s-a curăţit, s-a nobilat, lângă femeia sa! Atât este adevărat că o femeie face dintr-un om un demon sau un înger, orice vei voi*[171].

Finalul este cu totul neaşteptat, puţin plauzibil, deşi şi până la acest final, eroul a avut comportări contrariante, lipsite de motivare. Un Manoil cuminţit, absolvit de răul în care, în

Scanned with OKEN Scanner

chip voit, se complăcuse, până atunci răspundea gustului cititorului, principiului moralității, dominant, încă, multă vreme, în romanul românesc al secolului al XIX-lea. Ideea reabilitării lui Manoil prin femeie îl face pe Marian Barbu să încadreze romanul lui Dimitrie Bolintineanu în sfera **romanelor de mistere** – opinie eronată, pentru că reabilitarea morală a bărbatului prin femeie nu e apanajul exclusiv al romanului de mistere, ci, îndeobşte, a **romanului sentimental de factură romantică**[172].

Sfârşitul *romanţei* lui D. Bolintineanu este tot atât de neaşteptat şi sub un alt aspect. În toate scrisorile expediate, Manoil este erou şi narator, pentru că, deşi se înfăţişează pe sine şi stările, multe, arbitrare, pe care le încearcă, este şi un observator al evenimentelor ce se petrec în jur şi al reacţiilor altor personaje, notate chiar în momentul în care acestea se produc sau imediat după. În acest caz, Manoil – eroul – se întâlneşte cu naratorul. Continua prezenţă a acestuia face ca personajul să se aplece mai puţin asupra interiorităţii sale – ca personaj de natură confesivă – şi să se arate interesat de ceea ce e în jur – apanajul, de fapt, al naratorului într-un roman. Ultima scrisoare nu mai aparţine lui Manoil; este anonimă: *Manoil este însurat. Zoe îl iubeşte. Ei trăiesc la ţară. Nu poţi să-ţi închipuieşti ce schimbare!...şi mai ales câtă fericire este în familia asta*[173]. Scrisoarea indică *schimbarea ce s-a produs cu persondjul-narator – departajarea unuia de celălalt – un început de evoluţie, tot mai accentuat în romanele de după 1860*[174].

Prezenţa **scrisorii** - convenţie literară în romanul romantic sentimental – nu are rostul de a individualiza personajul, ci de a aduce motivaţii şi justificări numeroaselor evenimente şi episoade, mereu tot mai multe, care complică

Scanned with OKEN Scanner

acţiunea. Manoil este lipsit de o personalitate pregnantă. Bolintineanu nu are facultăţi analitice autentice. Ni se înfăţişează un mare număr de situaţii şi de reacţii sufleteşti, dar scriitorul nu coboară în adâncimi pentru a ne spune ce se petrece în sufletul eroului său. Pe primul plan se află categorialul; naratorul este interesat de genul proxim şi nu de diferenţa specifică. Personajul se află încă sub zodia speciei, nu a persoanei. Lipsa pătrunderii psihologice a personajului principal duce la convenţionalism şi artificialitate; se distruge motivarea subiectivă a acţiunii care se desfăşoară condusă de resorturi mecanice şi aduce în scenă alte personaje ce acţionează pe liniile sufleteşti generale ale categoriei din care fac parte: Smărăndiţa - *soţia bună*, N. Colescu - *soţul ideal*, Mărioara - *femeia fatală*, Zoe - *ingenua* etc.

Mai talentat se arată a fi scriitorul în crearea unei atmosfere. Mutând acţiunea în diverse medii, el are prilejul să descrie veridic lumea saloanelor (*pentru viaţa mondenă Bolintineanu are,* găsea G. Călinescu, *o aptitudine indiscutabilă*[175]), viaţa unui conac boieresc, lumea satelor (episodul Tudora). Apăsând pe contraste puternice, naraţiunea câştigă în dinamism, în mişcare şi prin alternarea tonurilor, de la cel melodramatic la unul virulent. Documentarul social, prezent în roman, a reţinut pe toţi comentatorii, unii au apăsat, cu exagerare, pe atitudinea polemică a autorului faţă de *clasa de sus*, condamnată pentru felul în care îi judecă pe robii ţigani sau pe ţăranii asupriţi şi umiliţi, ajungând la concluzia că este un roman realist[176]. În realitate, tablouri ale moravurilor vremii sunt prezente în mai toate romanele lirice, romantice, ca o expresie directă a sentimentalismului specific acestui tip de ficţiune

Scanned with OKEN Scanner

romanescă. Scriitorii, în lirismul lor abundent, se înduioşează faţă de dezmoşteniţii vieţii.

Nu lipsesc nici descrierile de natură, peisagistica fiind o altă *invariantă* a romanului sentimental. *Îţi scriu din camera mea, îi spune Manoil receptorului scrisorilor sale, ce dă asupra grădinei /.../. Dulcele profum al florilor şi al râului intră în cameră şi mă îmbată! Stelele sclipesc voioase în spaţiul curat al cerului /.../. Privighetoarea cântă la ferestrile mele, îngânată de dulcea murmură a râului şi a şipotelor*[177] sau *locul pe care ne-am fost oprit era încununat de o dumbravă verde de brazi. Ici-colo se înălţa nişte vârfuri de munţi ca nişte piramide negre. De aici ochii noştri rătăceau asupra mai multor dealuri mici şi se pierdeau în umbra văilor lor albite de râuleţe. Mai de parte, o stâncă acoperită de ninsoare şi pierdută în aburi era lăcaşul singuratic al şoimului/.../. În sânul pădurei posomorâte ce încununa dealul pe care stam noi, se vărsa dintr-un codru o cascadă de apă limpede...*[178]

Cercetătorul ieşean, Dan Mănucă, găseşte că peisagistica, prezentă în romanul timpului, este *unul din factorii definitorii ai modelului narativ* (*bonus pastor*, în care intră un bogat element rustic), adoptat de scriitorii noştri, *un ansamblu narativ, unitar, rotund, aproximativ bine închegat*[179]. Uşor de urmărit şi de descris, acest model îi aparţine şi lui Bolintineanu.

Incapabil să abordeze direct şi să speculeze procesul psihologic al eroului său romántic, scriitorul îl luminează mai mult **din afară**: îl înfăţişează fizic – portretul deţinând o mare pondere în proza sa – îi urmăreşte cu atenţie ceremonialul atitudinilor, al gesturilor, al vorbelor. Prezentarea personajului este una *comportistă*. Alteori îl pune să se confrunte cu diverse alte personaje sau să-şi dezvăluie caracterul prin felul în care se comportă în diferite împrejurări, fără ca aceste mijloace artistice

Scanned with OKEN Scanner

să înlăture, cu totul, inconsistența unei imagini preexistente clare a unei ființe umane. Naratorul își mai pune eroul să vorbească, să vorbească exaltat. Limbut este nu numai Manoil – eroul în vorbirea lui *romantică*, ci și Manoil – naratorul. Totul se adună în vorbe: sentimente, observații, fapte. O *vorbire* generală (un *bla-bla fără oprire*, spune N. Manolescu[180]), care răsună în gol. Și multă, foarte multă înduioșare; un sentimentalism îndelung întreținut, anume căutat, pentru efectul lui neîntârziat asupra fondului afectiv al cititorilor. Liricizarea epicii e o caracteristică a romanului sentimental, fără să uităm că Bolintineanu a fost, în fertilitatea creației sale, mereu fascinat de volubilitatea cu care întrebuința cuvântul și imaginea. Interesante ni se par observațiile lui Ștefan Cazimir în această problemă a raportului dintre **vorbire** și **tăcere** în romanul romantic. În studiul său, **Dimensiunea interioară, un aspect al evoluției romanului românesc în secolul al XIX-lea**[181], se scrie: *Dacă este adevărat că "romanul se naște la antipodul imaginației romanești: din autobiografie" (G. Picon), se înțelege concomitent că numai cultul romantic al eului a condus cu decizie evoluția noului gen către filoanele vieții interioare. Proza de confesiune, avându-și originea în Rousseau și reprezentanții cei mai calificați în Chateaubriand și Alfred de Musset, a înscris primii pași notabili în direcția indicată mai sus. Adâncirea investigației psihologice presupune însă un stadiu al literaturii care să cunoască prețul tăcerii* (s. n. L. B.)*; veritabilul ei obiect îl constituie personajele care tac. Interioritatea nu poate fi anexată și pusă în valoare decât pe calea unei întreruperi a comunicării, rod al închiderii în sine și al asumării unor dileme intransmisibile. E de remarcat în acest sens că romantismul a cucerit largi teritorii care implicau dimensiunea interioară, dar nu și limbajul care s-o aprofundeze. Tăcerea romantică e o falsă tăcere. Eroul*

Scanned with OKEN Scanner

romantic nu tace decât pentru a-şi asculta complezent tăcerile şi pentru a le convoca în spaţiul de rezonanţă al discursului său cel amoros, care transformă incertitudinile în antiteze, nostalgiile în invocaţii şi tânguirile în clauze ritmate. Aplicând aceste idei la romanul **Manoil,** autorul studiului remarcă - nu fără adevăr - *din păcate, declamaţia retorică nu întârzie să se facă auzită, acoperind glasul firav al confesiunii*[182].

Viziunea cumpănită şi nuanţată asupra scrisului artistic va fi dobândită mai târziu, când romanul românesc va intra în altă vârstă – una coaptă – când năvala vorbelor şi a faptelor va fi ţinută în loc de *dispozitivul au ralenti* al analizei ce va amănunţi mobilul intern al oricărui fapt de viaţă. Maturitatea de vârstă va însemna şi maturitatea estetică.

Până atunci reţinem că, prin tentativa lui Dimitrie Bolintineanu, într-o epocă de pionierat a romanului autohton, se încearcă la noi să se exploreze dimensiunea interioară a eroului romantic, transformând viaţa interioară – aşa cum îl îndemna cultul romantic al eului – din ipoteză în realitate sensibilă, ajutat şi de forma epistolară a naraţiunii, care înlesneşte accesul în spaţiul lăuntric al omului. Chiar lipsită de relief, scriitorul aduce în câmpul nostru literar prima imagine a eroului romantic, melancolic, însingurat şi anxios, capabil de porniri geloase, aflat – cel puţin o vreme – în dezacord cu mediul care îi contrazice aspiraţiile. Este drept, el nu ştie încă să tacă. Dimensiunea lui interioară este convertită în fraze de stridentă sonoritate, manifestându-se *clomoros* şi contradictoriu. Discursul eroului romantic va cunoaşte, mai târziu, prin îndelungă lucrare literară, *preţul tăcerii.*

Scanned with OKEN Scanner

Două modele umane cu ale inadaptabilului: Elena şi Alexandru Elescu

Un început de stăpânire a interiorului sufletesc, de consumare lăuntrică a neliniştilor şi vicisitudinilor existenţiale ale eroului romantic, îl aduce cel de-al doilea roman al lui Dimitrie Bolintineanu, **Elena**, roman original de datine politic-filozofic, apărut în 1862. Tipărit în numeroase ediţii, el a constituit – în epocă şi mult timp după – lectura predilectă a cititoarelor, cu deosebire. ***Elena** a fost cel mai citit roman al literaturii noastre. Era o furie pe toată lumea ca să-l aibă pe masă în anii apariţiei lui şi numele de Elena a dăinuit la noi mult timp ca numele unui prototip de eroină romantică*[184]. Lectura, (*cartea devenise o adevărată evanghelie pentru inimile femeilor*[185]) nu este însoţită de o dreaptă apreciere a romanului, fiind considerat doar o *copie* a lui **Manoil**, cu o acţiune paralelă, tehnică şi stil asemănătoare. Târziu, Nicolae Iorga recunoaşte, cel dintâi, că cel de-al doilea roman al lui Dimitrie Bolintineanu este superior primului şi pentru a face cât mai evidentă deosebirea calitativă dintre ele, el pune în paralelă structura sufletească a personajelor şi comportamentul lor. *În această nouă lucrare, cu mult mai întinsă decât cea dintâi, este un "Manoil", firește, dar un "Manoil" care vine numai pe planul al doilea, după ființa armonică, luminoasă, cuminte a Elenei, femeie de casă, soție credincioasă, până la o vreme, celui mai grosolan și mai nevrednic dintre bărbați, femeie de lume,*

Scanned with OKEN Scanner

respectuoasă față de obiceiuri și tradiții, femeie de conștiință, care, când jertfește cugetul său veghetor, se înclină morții, ce vine discret, poetic, gingaș ca în ***Doamna cu camelii*** *a lui Alexandre Dumas-Fiul, prin ușoara stingere, subțiare, idealizare a trupului, de boala plămânilor*[186]. Opus lui Manoil, este și cel de-al doilea personaj romantic, Alexandru Elescu: *"Manoilul" de aici e altul; a crescut, s-a îndreptat, s-a deprins cu lumea și viața/.../ nu mai e* ***eroul*** *romantic, căruia totul trebuie să i se închine, care ar fi în stare să ceară cu tot înadinsul soarelui a sta pe loc până-și va mântui orgia și ceasurilor să zboare pentru a-i grăbi fericirea de care e nerăbdător. E un tânăr cu idei înaintate, un liberal, un naționalist, meșter în a se învârti în saloane, neîntrecut în a scăpăra vorbele sale de spirit și a se apăra de acelea pe care oricine ar voi să le arunce asupra-i /.../ e un minunat convorbitor, un bun tovarăș de cale, un amorezat ce nu face scandaluri, /.../ un prieten care nu cere prea mult... Numai printr-o melancolie ușoară, prin veșnica umbră pe care o aruncă pe fruntea sa aripile corbului fatal, numai prin aceasta îl deosebești dintre alții și simți că d. Alexandru Elescu e totuși o ființă dintr-o rasă deosebită*[187].

Deosebirile dintre cele două romane sunt și de altă natură. În **Elena** nu se mai recurge la forma epistolară; în evoluția lui, romanul romantic, sentimental, caută – și găsește – alte procedee și soluții. Romanul este o narațiune, mult deschisă, încă, emoțiilor de esență lirică (fervoarea sentimentelor rămâne puternică) și subordonată autorului omniscient, unic și autoritar.

Referințele istorice sunt, și ele, altele. Modelul german, **Werther** nu e total ignorat; Alexandru Elescu, ca și eroul goetheian, e un înstrăinat datorită unor particularități ale structurii individuale, condamnat la nefericire și suferință. Dar

Scanned with OKEN Scanner

intriga romanului şi desfăşurarea ei urmează îndeaproape un dublu model francez: Balzac, cu romanul **Le Lys dans la valée** (pe care Elena îl citeşte cu pasiune, pentru că e un roman *ce arată*, spune Alexandru Elescu, *mai bine decât toate operele filozofilor ce este o femeie*) şi George Sand cu romanele sale **Indiana** şi **Lelia** *un fel de "idile aristocratice"*, spune N. Manolescu, citându-l pe Al. Piru, cum le-a numit Gustave Lanson, *între care **Jean de la roche** (1860) şi **Marquis de Villemar** (1861) sunt contemporane **Elenei***[188].

Ca şi **Manoil,** romanul **Elena** se deschide cu prezentarea locului în care se petrece acţiunea şi a persoanelor care o pun în mişcare. Locul: o moşie lângă Ploieşti, cu conacul proprietarului ei: *cu două rânduri, cu un balcon de fier la rândul dintâi. Un salon, o sală de mâncare. O bibliotecă, fără nici o carte. Restul era nouă camere mici. În partea dreaptă a casii erau dependinţile, bucătăria, grajdurile etc. În partea stângă era grădina*[189]. Postelnicul George este proprietarul conacului: *un om ca de cincizeci de ani, oacheş şi cu părul jumătate alb. Înalt de stat şi puţin încovoiat; figura sa avea trăsături pronunţate, fără să fie inteligentă /.../. Judecata la dânsul era totdeauna falsă /.../. Sufletul său nu putea a se înălţa niciodată din cercul strâmt al intereselor egoiste; nici o idee mare nu putea să pătrunză aici /.../. Fals, intrigant, şiret, ar fi fost periculos dacă natura nu i-ar fi refuzat mijloacele intelectuale*[190]. Soţia acestuia, Elena: *o minune, o perfecţiune sub toate raporturile. Junie, frumuseţe, spirit, creştere, simtimente delicate, toate le poseda în punctul cel mai înalt; în fine era una din acele figuri rari, unici poate, ce Dumnezeu din timp în timp face să nască în unele societăţi degenerate, ca cum ar voi ca oamenii să-şi aducă aminte că nu i-a părăsit*[191]. Elena, obligată *a fi sacrificată* postelnicului George, nu-şi iubeşte soţul şi *suferinţele daseră*

Scanned with OKEN Scanner

frumuseţilor sale o graţie cu totul rară, sufletul său se înnobilase şi mai mult în aceste suferinţi. Ea îl iubeşte pe Alexandru Elescu. Este antipodul postelnicului George. Tot ce-i lipseşte acestuia (prin tehnica romantică a contrastelor) are el: tinereţe, frumuseţe, cultură, cinste, generozitate, patriotism şi... iubire. *Predestinaţi* să se iubească, cei doi trăiesc o mare pasiune, oprimată de convenţii sociale: *de câte ori nu blasfema ziua când a cunoscut pe omul care era obiectul amorului ei!... Nu mai poci a mă retrage înapoi! Zise ea ... este târziu!... nu crez că mai poci trăi fără a-l vedea!... oh! pentru mine este decis! Ori în ce chip! A muri!...*[192]. Vorbe mari, puncte de suspensie, exclamaţii. Romanul **Elena** trage, după sine, şi el, toată recuzita romanului sentimental: intrigă melodramatică, personaje construite antitetic, confesiuni, despărţiri, renunţări lăcrămoase, moralism desuet şi multe cuvinte de o grandilocvenţă ce răsună în gol. Este drept, cu mai multă măsură, cu mai multă rezervă ca în **Manoil**, pentru că eroii cunosc şi *tăcerea romantică*, iar accentul nu cade totdeauna pe manifestările exterioare ale psihicului celor două personaje principale, ci pe sondarea vieţii lor interioare, pe analiza frământărilor lor sufleteşti. *Trama epică a scrierii şi natura specială a conflictului în care sunt angajaţi protagoniştii i-a impus autorului invocarea frecventă şi amplă a planului vieţii interioare. Prin însuşi modul ivirii sale, sub semnul scrupulelor care se cer învinse şi sub influenţa blamului public, sentimentul care îi aproprie pe Elena şi Alexandru este constrâns să-şi amâne clarificarea, ceea ce înseamnă adâncirea celor doi în labirintul propriilor supoziţii şi nelinişti. Rolul decisiv, mai mult ca oricând, îl joacă* ***tăcerea personajelor*** (s. n. L. B.): *Elena nu-i zise nici o vorbă, nici despre scrisoarea ei, nici pentru lunga nearătare acolo. O află mai rezervată decât totdeauna.*

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru nu înţelegea că tocmai această rezervă era un semn care ar fi trebuit să-i facă mulţumire. El luă lucrul pentru răceală. Observă că Elena evita toate ocaziunile de a rămâne singură cu dânsul... El se pierdea în conjecturi[193].

Pentru N. Manolescu, *discreţia aristocratică* a sentimentelor Elenei, decenţa lor, vin din *interiorul familiei*, adică a rangului ei, cel care-i lipsea lui Manoil. *Citind* ***Elena****, scrie el, ne izbeşte o decenţă a simţirii personajelor care n-are explicaţie în schimbarea lumii, căci lumea ambelor romane ale lui D. Bolintineanu este aceeaşi, ci în perspectiva asupra ei. Perspectiva lui Manoil, orfanul, în căutarea familiei era oarecum exterioară, a intrusului de mai joasă condiţie. Indiscreţia lui Manoil în materie de sentimente indică neasimilarea lui. În* ***Elena****, tema se inversează: avem de-a face cu o excomunicare de către familie. Şi Elena şi Alexandru vin din interiorul familiei şi se supun convenienţelor ei. Toată redutabila luptă pentru adopţiune a lui Manoil nu poate nimic când e vorba de a-şi însuşi cea mai severă din regulile familiei: discreţia.* ***Elena*** *e scris în întregime sub semnul discreţiei aristocratice, observabile prin simple fapte de stil*[194].

Din această discreţie a sentimentelor care vorbeşte mai mult despre adevărul acestora decât orice *înduioşare* şi manifestare zgomotoasă a simţirii, porneşte şi o altă însuşire a romanului, care-i accentuează originalitatea şi-i demonstrează superioritatea valorică faţă de **Manoil**. În patima romantică a iubirii feminine, de obicei indiscretă, prin **nemărturisire totală**, prin surdina pusă expresiei, prin convertirea expansiunilor în cumpăna măsurii – pornire antiromantică – apar în romanul românesc *nuanţa care mai mult sugerează, nesiguranţa şi vagul, penumbra sentimentului /.../ expresivitatea e uneori extrasă din rezervă şi ambiguitate* şi, continuă N. Manolescu: *e meritul lui*

Scanned with OKEN Scanner

Bolintineanu de a inaugura în ***Elena*** *o linie a romanului nostru ce va duce, ocolind, la* ***Ana****, la* ***Adela****, la* ***Ioana****, romane ce poartă, nu întâmplător, ca titlu, nume de femei: căci, după arivist, femeia este al doilea personaj constituit şi specific; iar a doua temă, după aceea a parvenirii, o reprezintă jocurile dragostei şi ale întâmplării*[195].

Cert este că în analiza sentimentului iubirii (*avem de-a face cu un roman de analiză*, spune G. Călinescu[196]), meritele lui Bolintineanu sunt de necontestat: a ştiut să facă psihologia sentimentului iubirii şi să reliefeze, cu finețe sensibilitatea contradictorie feminină.

Ca personaje – deoarece această categorie constitutivă a romanului rămâne obiectul interesului nostru – Elena şi Alexandru reprezintă tipologia eroului romantic, care în pofida varietății ipostazărilor sale, reprezintă acelaşi model uman: al inadaptabilului, al alienatului. Elena este încercată, deşi nu la modul hipertrofic, de melancolia şi exaltarea comune dilematicilor eroi romantici: *sufletul meu e trist, în mijlocul bucuriilor. Mă întreb pentru ce şi nu găsesc cauza. Mi se pare că viața îmi lipseşte... Şi ce este mai rău că nu poci a plânge, căci ce poci să zic, dacă nu ştiu pentru ce sufăr şi către cine mă voi adresa? Inima mea, sărmana mea inimă sparge-te în lacrimi. Iată singura consolațiune ce poți afla în viață!...ah! aş dori să mor*[197]. Victimă a convenţiilor sociale, pendulând, dramatic între dragostea pentru Alexandru şi respectul pentru legile căsătoriei, cu *mustrarea cugetului tot atât de putințe ca amorul ei*, care-i complică viața, ea sfârşeşte prin a muri. Ftizia îi curmă zilele şi-i aduce liniştea râvnită. *Ea părea că doarme, fața sa avea expresiune de blândețe şi fericire*[198].

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Elescu este mai deslănţuit în comunicarea sentimentelor sale, o comunicare năvalnică dictată de o pasiune nedisimulată, de un lirism incandescent şi intempestiv: *Vino pe sânul meu ce nu mai bate decât pentru tine! Înclină fruntea ta ca o floare pe fruntea mea!...e dulce a iubi şi a fi iubit, Elena mea! E dulce a respira parfumul ceresc al gurii tale! A atinge cu buzele mele buzele tale curate şi înfocate!... a confunda sufletul meu în sufletul tău ca două raze ce se unesc!... oh! nu mai sunt singur în lume /.../. Lasă-mă să mă îmbăt de parfumul sufletului tău, de graţiile tale...şi apoi...într-unul din acele vise de voluptate să mor!...*[199]. Nu moare. După dispariţia Elenei, Alexandru îşi împarte averea şi pleacă din ţară. Unde? *În Martinica, în Statele Americei? El nu a scris nimănui, nu a tras nici o poliţă*[200].

Vorbire încă multă în actul de comunicare, dar, cum am arătat, şi analiză directă a sentimentelor, iar sub raport compoziţional, textul romanului devine mai colorat prin variaţia planurilor narative (relatare memorialistică, reproducerea vorbirii directe dialogate, prezenţa monologului, forme de manifestare a enunţului direct, care dau fluenţă ritmului spunerii, spontaneitate în evocare, dinamism în povestire). Este un progres vizibil la lectură, care anunţă că, în romanul românesc, materialul de viaţă începe, încetul cu încetul, să se concretizeze, pe plan formal, prin câteva particularităţi definitorii ale ***stilului.***

Un titlu promiţător pentru definirea unui erou romantic extravertit, care îşi justifică viaţa prin acţiune, îl are cea de a

Scanned with OKEN Scanner

treia încercare de roman a lui Dimitrie Bolintineanu, **Doritorii nebuni**, puţin cunoscută şi rar comentată, pentru că, redusă la un fragment, publicat fără semnătură, sub formă de foiletoane, în gazeta "*Dâmboviţa*"[201], proza adună toate neajunsurile de ordin artistic existente şi în celelalte romane: subiect înecat în multiplicitatea episoadelor, intrigă complicată, personaje schematice şi previzibile, atâta vreme cât, din nou, psihologia nu e subînţeleasă, stil lipsit de expresivitate, exces de sentimentalitate etc. Nu întârziem asupra textului; ne mărginim a-l semnala şi a-l considera concludent sub raportul comportării obişnuite a scriitorilor vremii, autori de *romanţuri*, care se limitează, încă, datorită puţinătăţii harului artistic şi vârstei nemature a genului, la a traduce, prin acte externe, mişcările interiorului sufletesc. Va mai trece timp până la înlăturarea dualităţii tehnice a romanului: observaţia exterioară şi analiza internă, prin împletirea constantă a eului cu ambianţa.

A compune un roman este o artă ce se poate învăţa. Scriitorii români o vor deprinde, în preocuparea lor statornică de a face din romanul românesc *cutia de rezonanţă* a tuturor frământărilor individuale şi colective ale societăţii noastre.

În ceea ce priveşte contribuţia lui Dimitrie Bolintineanu în abordarea genului şi a exerciţiului pentru dobândirea limbajului propriu al acestuia, să reţinem, drept concluzie, judecata dreaptă a lui Dimitrie Popovici: *Aprecierile entuziaste ale contemporanilor şi rezervele exagerate ale urmaşilor vor trebui astfel să se controleze reciproc: în urma tuturor acestora, Bolintineanu nu ne apare ca un scriitor de mari proporţii artistice, dar de o semnificaţie deosebită pentru literatura română, care trebuie să facă un popas în aceste regiuni, înainte de a-şi lua zborul, cu alte aripi, spre alte regiuni*[202].

Scanned with OKEN Scanner

Inadaptabilul - boem al lui Pantazi Ghica

Un inadaptat prin sensibilitate şi prin determinism social este eroul romanului **Un boem român** al lui Pantazi Ghica, publicat în 1860. Autorul şi-a scris romanul (în mare parte autobiografic), în urma trăirii unei experienţe de boem. L-a întemeiat, aşadar, pe propria sa experienţă de viaţă, dar şi pe influenţa romanului francez **Scènes de la vie de bohème**, de Henry Murger[203]. Înrudirea cu modelul străin este vizibilă şi ea porneşte, cum de îndată vom demonstra, chiar de la prefaţa cu care se deschide textul. Cu toate acestea, preluând din formula europeană a genului elemente uşor identificabile, prezente în toate romanele epocii (contraste tipologice, schimbări de planuri nemotivate, tendinţe moralizatoare - aşadar întreg cortegiul de convenţii romantice - scrierea lui Pantazi Ghica rămâne, totuşi, vizibil legată de realităţile româneşti, prin mulţimea de referiri la aspecte caracteristice ale vieţii noastre materiale şi spirituale.

Câteva date din *boema* vieţii autorului romanului vor fi lămuritoare pentru înţelegerea particularităţilor prozei sale romaneşti şi a mesajului ei.

Pantazi Ghica descinde dintr-o veche familie cu recunoscute tradiţii culturale (este fratele mai mic al lui Ion Ghica). Formaţia intelectuală i-a fost una din cele mai îngrijite ca şi educaţia, făcută în preajma revoluţionarilor munteni, a lui Nicolae Bălcescu cu deosebire, ca secretar al conducătorului

Scanned with OKEN Scanner

revoluţiei din 1848. Intrat devreme în angrenajul vieţii publice, Pantazi Ghica devine unul din cei mai buni gazetari ai timpului, cunoscut pentru curajul opiniilor şi incandescenţa sentimentelor comunicate. *Boier prin naştere, se legase cu poporul său prin suferinţă*, îl va caracteriza Alexandru Macedonski, plecând de la opţiunile sale independente, străine de compromisuri şi de la ideile sale înaintate referitoare la evoluţia vieţii sociale şi politice, pe care şi le-a afişat, nu de puţine ori, cu ostentaţie, ca gazetar şi deputat liberal. În viaţa personală este un nonconformist: *boem de obiceiuri, de gusturi, de aspiraţiuni*, se autodefineşte structural. Pentru dezordinea şi febrilitatea existenţei sale era considerat *regele boemei române*, boema-i fiindu-i o formă de manifestare a autonomiei interioare, în permanent conflict cu ambianţa.

Când ajunge la Paris, la studii, duce o viaţă libertină în tovărăşia unor studenţi români şi francezi, nu rareori beneficiari ai venitului tânărului boier. Se căsătoreşte cu o femeie cu opt ani mai în vârstă ca el, Camille Fernex, şi aflat tot timpul, în aşteptarea banilor veniţi din ţară, cunoaşte neajunsuri de ordin material şi complicaţii băneşti. Revenit acasă fără să-şi fi încheiat studiile de drept, ajunge junker în războiul Crimeiei, apoi procuror, preşedinte de tribunal, asesor, avocat al Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii Publice, prefect de Ialomiţa şi Buzău, deputat etc. Publică în mai toate ziarele timpului: *"Dâmboviţa", "Naţionalul", "Actualitatea", "Cugetarea" ,"Ţăranul Român", "Liberatorul", "Timpul", "Presa", "Telegraful", "Stindardul"* etc., manifestându-se ca jurnalist unionist, mai apoi, anticuzist, carlist, antimonarhic, republican. Este o diagramă contradictorie a poziţiilor adoptate, dar cu o coloratură personală în limbajul său gazetăresc şi cu o

Scanned with OKEN Scanner

contribuţie recunoscută la cristalizarea stilului publicistic de după 1860.

Prezent în dezbaterile ideologice şi literare ale timpului, el scrie numeroase cronici artistice şi muzicale, în care pledează pentru funcţia social-educativă a teatrului, a operei, a literaturii. Problemele artei cuvântului îl reţin mai mult şi, în romanul său **Un boem român,** va acorda un spaţiu larg consideraţiilor eroului Paul - alter-ego-ul său - privitoare la poezia populară, la versurile primilor poeţi moderni, Vasile Cârlova, Iancu Văcărescu, I. Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, mult apreciat pentru *fineţea muşcătoare* din satirele şi fabulele sale, Dimitrie Bolintineanu - *poet în toată puterea cuvântului* (formulă reluată, mai târziu, de Maiorescu în definirea lui Eminescu). Vasile Alecsandri se bucură de preţuirea comentatorului, atunci când e judecat în ipostazele de poet, prozator, dramaturg; la fel şi Nicolae Filimon, *muzicant perfect*, autor de memorii şi nuvele. Adevărate contribuţii la o istorie literară românească, aceste opinii, deşi subiective, constituie o adevărată selecţie valorică a scriitorilor epocii, făcută cu comprehensiune şi mult discernământ critic.

Într-o altă amplă digresiune a romanului său, *Reflecţiuni ale autorului*, Pantazi Ghica ia în discuţie câteva interesante probleme de teorie a genului romanesc. Încercând o definiţie a romanului, el se întrabă: *ce este un romanţ? Este oare o ficţiune a spiritului, o închipuire a imaginaţiunii, un vis amoros, o urmare a întâmplării neadevărate şi nerealizabile?* Răspunsul se întemeiază pe legătura obligatorie dintre artă şi viaţă, romanul fiind o oglindă a vieţii, în care oamenii îşi văd chipul şi-şi găsesc preocupările, problemele: *romanţul pentru fieştecare autor este*

Scanned with OKEN Scanner

o episoadă a vreunei cunoştinţe, este o fericire dorită şi gustată, o realitate pozitivă şi practicabilă; un romanţ este întotdeauna tabloul societăţii, critic al răului, al viţiului, prejudiţielor, tot omul are sau a avut o parte a existenţei sale consacrată unui romanţ[204]. Romanul, ca studiu al vieţii, ca tablou al societăţii şi *critic al răului* este definit, cum lesne se poate observa, în formula realismului, problemă reluată şi în articolul său, **Critica şi şcoala realistă**, publicat în revista "*Literatorul*", nr.28, din 1881.

Deşi romanul este văzut ca o oglindă a vieţii, comentatorul nu reduce literatura la un simplu mimesis. El intuieşte esenţa ei specifică, atunci când pune problema raporturilor dintre real şi imaginar: *neapărat că scriitorii care descriu o episoadă a vieţii unui om profită de inspiraţiunile imaginaţiunei sale ca să dea scrierii sale o dezvoltare frumoasă, ornamente elegante, gândiri atingătoare, o oarecare poezie, un limbagiu ales şi o urmare de neadevăruri graţioase, cari dau romanţului o formă plăcută, un sujet atingător, o descriere interesantă, un scop moral şi instructiv*[205].

Realizarea artistică a romanţului nu este ignorată, ştiind bine care este finalitatea lui: *Romanţul este studiul vieţii, ca să fie aşa şi ca să ajungă la rezultatele aceste trebuie neapărat să fie prezentat subt culori, forme şi aspecte cari plac, atrag, ficsă atenţiunea, mişcă sufletul, vorbeşte inimei mai mult decât inteligenţei şi inspiră simţăminte de compasiune, de iubire, de admiraţiune pentru tot ce este înalt, sublim şi nobil*[206].

Ideile lui Pantazi Ghica sunt ideile epocii, prezente în textele tuturor celor care au ţinut, în plină geneză a romanului autohton, să cristalizeze şi o teorie a romanului (ideile autorului romanului **Un boem român** sunt foarte asemănătoare cu cele ale lui Radu Ionescu, din **Don Juanii de Bucureşti**, 1861), iar în

Scanned with OKEN Scanner

comunicarea lor, se distinge, limpede, erudiţie, percepţie estetică şi frază alertă.

Înainte de a aborda romanul, Pantazi Ghica a scris nuvele numeroase şi cu tehnici compoziţionale variate, fiind, se pare, mai bine pregătit pentru proza de dimensiuni mai reduse. A folosit modalitatea confesiunii în **Cămătarul**, cozeria în **O amintire**, reportajul în **Neacşa** şi **Mişcare.** L-a interesat proza de extracţie erotică, **Amazoanele române, Băltioara** (cu o atmosferă tenebros lacrimogenă) şi a manifestat atenţie pentru interioritatea dilematică a femeii (aspect tot mai mult prezent şi în romanele epocii), ca în nuvelele **Elena cea frumoasă, Adulterul**. În toate aceste proze scurte, colorează, ca şi în roman, cu înţelesuri proprii, structurile străine asimilate, ştiind să urmărească, în pitoreasca lui culoare, cadrul exterior, dându-ne autentice stampe de epocă, să folosească fraza spirituală, gluma discretă, vioiciune în dialog. Specificul istoric cuprinde doar epoca nu şi personajele, acestea rămân, şi în nuvele, lipsite de individualitate, folosite doar pentru mişcarea înainte a acţiunii şi, foarte adesea, pentru comunicarea unor principii predeterminate.

Mai mult decât nuvelele, analiza romanului este în măsură să explice, în bună parte, caracteristicile scrisului său.

Un boem român se deschide cu o *precuvântare*, apropiată de cea a lui Henry Murger, fără să fie o simplă transpunere a textului francez. Este un fel de reinterpretare a acestuia, cu unele adaosuri, venite dintr-o perspectivă diferenţiată, mai ales atunci când înfăţişează istoria boemei.

Scanned with OKEN Scanner

Până a ajunge aici, se desemnează, mai întâi, cum va face şi N. Filimon în romanul său, tipologia boemului. *Boemii nu sunt acei vagabonzi desfrânaţi pe carii îi descrie unii autori; nu se recruta, după cum cred ignoranţii despre viaţa de Boemia, d-între şarlatani şi vitioşi, nici d-între tâmpiţi, a căror inteligenţă este bornată şi al căror vis de ambiţiune se mărgineşte să câştige un post.*

Boemii au existat în toţi timpii, în toate epocile, în toate ţările; ei se recrută d-între inteligenţele cele mai vaste şi mai productive, d-între oamenii pentru cari arta e un cult şi literele o vocaţiune, d-între geniuri, d-între juni bravi, sinceri, oneşti, voioşi...[207].

În aceste rânduri, *regele boemei române* îşi zugrăveşte propriul chip. Caracterul personal, autobiografic, substratul intens participativ al textului romanului se fac simţite de pe acum.

Ca şi scriitorul francez, Pantazi Ghica înfăţişează o istorie a boemei, începând cu antichitatea, stăruind asupra epocii Renaşterii, numindu-i, apoi, pe francezii Béranger, Balzac, Dumas, A. Karr, Paul de Koch, care n-au fost străini de *sărăcia râzândă* şi de *mizeria plângândă* a boemei, zugrăvind-o în propriile lor opere. Nu uită să-i numească pe scriitorii români, pe care nu i-a ocolit viaţa ca boemă: Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, pictorul Aman ş.a. Conţinutul romanului, structurat în trei părţi: **Copilăria şi adolescenţa, Streinătatea şi studiu, România,** este consacrat urmăririi atente a vieţii unui personaj, realizată în manieră stendhaleiană şi nu departe de cea consacrată de *Bildungsromanul* german, prin radiografierea devenirii morale a eroului, din coplărie până la maturitate.

Scanned with OKEN Scanner

Paul-boemul – este fiu de boier muntean, cu studii la colegiul Sf. Sava din Bucureşti. Ingenuu, pur, visător, se îndrăgosteşte de Paulina, sora unui camarad; aceasta moare – cum se murea în toate romanele sentimentale ale vremii – de ftizie. Paul se restabileşte greu după boala durerii. Pleacă într-o călătorie, cu mama sa, în Germania, Franţa, Italia, Elveţia. Întors, se izolează în singurătate şi tristeţe. Un sentiment al dezgustului faţă de realitate, determinat de aspectele de vulgaritate, de trivialitate ale acesteia, îl încearcă devreme. Se refugiază în *închipuire*, în irealitate (dihotomia real/ireal este un loc comun literar în romanul epocii), dar, definindu-se şi prin orgoliu, Paul nu ezită să mediteze, cu amărăciune, la condiţia creatorului de artă, a artistului, constrâns de relaţiile sociale, să-şi vândă produsele minţii şi ale talentului său.

Silueta sa ciudată, purtând toate semnele unei interioriţăţi melancolice de inadaptat, de visător şi dezrădăcinat, creionată cu participare afectivă de scriitor, concentrează firele evenimentelor şi întoarce povestirea spre trecut. Este o confesiune la persoana a III-a, prin care autorul ne îndreaptă spre anii copilăriei lui Paul, univers compensatoriu al unei vieţi din care încercările şi eşecurile nu au lipsit.

Adolescenţa aduce *formarea* viitoarei personalităţi a eroului, împărţită între cea dintâi iubire, transpusă idilic, melodramic, în ton sentimentalist, cu adoptarea cunoscutelor clişee romantice şi hotărârea de a nu-şi îndura doar existenţa, ci de a o trăi în act, în faptă.

Dar, într-o zi, un zgomot ajunse până la dânsul, un zgomot vag care prevestea o schimbare politică în faţa lucrurilor... Timpul era spre revoluţiune; populii adormiţi în lunga letargie a sclavajului se deşteptau, răsturnau bazele unei

Scanned with OKEN Scanner

societăţi despotice, sfărâmau tronurile potentaţilor îngâmfaţi şi preînnoiau prin elemente libere şi naţionale un ordin de lucruri putrezite şi vătămătoare secolilor carii păşeau spre progres cu paşi de giganţi. Era în 1848[208]. Intră în luptă pentru *viitorul liber şi naţional, bazat pe principurile egalităţii înaintea legei, ale justiţiei şi ale nepărtinirei.* Face parte din comitetul revoluţionar, agită spiritele ţăranilor şi este tot timpul în preajma lui Bălcescu. Evocarea revoluţiei muntene de la 1848 ocupă un spaţiu întins în naraţiune prin evocarea momentelor ei cele mai fierbinţi: încercarea de atentat contra lui Bibescu, fuga acestuia după acceptarea Constituţiei, disensiunile din guvernul provizoriu, intervenţia străină, lupta din Dealul Spirii, proscrierea revoluţionarilor.

Ca secretar al lui Bălcescu, Paul este arestat; i se confiscă hârtiile (după ce o mare parte, din precauţie, le arsese). Este îndemnat să-şi trădeze tovarăşii de luptă. Nu o face. Este un moment-limită din existenţa eroului şi un prilej de confruntare cu sine într-o împrejurare decisivă, iar această nouă ipostază comportamentistă a personajului este reliefată cu pătrundere de către autorul romanului, personajul câştigând în substanţialitate.

Eliberat din închisoare, Paul pleacă la Paris. Fondul romanului se întemeiază pe descrierea bogată a vieţii de boem a eroului, în capitala Franţei. Ocupă, împreună cu alţi doi studenţi, românul Vasilache şi francezul Eugeniu Denville, o cameră în Cartierul Latin şi fac menaj comun cu trei *păsări călătoare*, Olimpia, Ernestina şi Julieta. Ziua e consacrată studiului, seara *plăcerilor şi petrecerilor*. Când aveau bani, ajung la teatru, la bal, în grădini, când sunt săraci în *cafele-cântânde* şi la plimbare *pe bulevarduri*. Mizeria nu-i înspăimântă. *Salutare mizerie, spune Vasilache, tu ştii că nu mă sperii, că nu-mi iei nici surâsul de pe buze, nici cântecul din inimă, nici amorul din suflet /.../*

Scanned with OKEN Scanner

studentul, continuă el, are o religie nestrămutată, o credinţă fermă: "azardul", el vine totdeauna în ajutor[209]. Când *renta* lui Paul întârzie să ajungă la Paris, ei îşi amanetează, la muntele de pietate, ceasurile, hainele (*lux inutil şi incomod*), rufele; îşi păstrează doar paltoanele şi pentru toţi trei un singur *frac şi surtuc*. Ajung să-şi vândă şi paltoanele, recurgând la unul singur, al lui Paul, pe care-l folosesc pe rând: *când unul ieşea ceilalţi doi şedeau acasă*.

Iarna se încălzesc rar cu lemne, mai adesea cu cărţi, caiete sau stau *vârâţi în plapome*. Când *se duseră şi paltonul şi pantalonul, şi pălăria lui Paul, nu mai ies din casă*, părăsiţi fiind şi de cele trei *păsări călătoare*. Această perioadă de bucurii şi mizerie este înfăţişată cu firesc şi multă naturaleţe. Verva, umorul, ironia se întâlnesc pentru a contribui la integrarea concretului în viaţa interioară a personajelor şi a lumina capacitatea lor de a dialoga cu formele multiple ale realităţii.

Simetriile de situaţii, de personaje şi de semnificaţii ale romanului românesc cu cele ale textului francez al lui Murger nu sunt puţine, dar de o dependenţă de izvorul străin nu poate fi vorba. Edificator sub raportul independenţei, al poziţiei active, nu pasive, a receptorului faţă de emitent este episodul *mersului la bal*. Boemul nu poate răspunde invitaţiei pentru că nu are ţinuta necesară. Rezolvarea impasului este diferită la cei doi scriitori. Murger improvizează personajului său un costum bizar şi ostentativ, pentru că acesta nu concepe ca o *mizerabilă chestiune de etichetă* să-l împiedice să ajungă la bal.

Pantazi Ghica rezolvă altfel situaţia penibilă în care se găseşte boemul său, ocolind grotescul scenei. Tot grupul - bărbaţi şi femei - cutreieră Cartierul Latin şi găsesc cele necesare: cămaşă albă, cravată, batistă, franc, pantofi de lac, pălărie, mănuşi şi bani pentru ca Paul să fie trimis cu birja la bal.

Scanned with OKEN Scanner

Rezolvarea situaţiei denotă rafinamentul aristocratic al autorului român; frondeur ca şi eroul său, el nu acceptă compromisul şi-şi respectă rangul.

După cinci ani, Paul şi Vasilache se întorc în ţară. România (este şi titlul părţii a III-a a romanului) este alta decât cea lăsată la plecare. Bucureştii sunt de nerecunoscut: *oteluri* scumpe, teatre vaste, grădini, cafenele. *Sub raportul moral schimbării şi mai mari decât sub raportul material, adică: lumea pe dos /.../, oamenii care îşi vânduseră ţara şi erau mândri de faptele lor /.../, ciocoii care linguşeau viţiurile, admistratori ce nu administrau, judecători ce nu judecau, directori ce nu dirijau, miniştri ce nu guvernau /.../, lipsă de afecţii, de încredere, de susţinere /.../ şi... dezorganizarea în toate*[210]. Numit judecător la Târgovişte, Paul, dezgustat de tot ce îi văd ochii, devine un *spectator rece şi indiferent*. O violentă pasiune pentru *frumuseţea suavă* a Linei R. (care-i aminteşte prima iubire, încercată pentru Paulina), îi zdruncină lumea solitară în care se izolase. Iubirea este pentru temperamentul romantic al eroului *delir, extaz îmbătător*, singurul care înalţă omul spre *fericire celestă*. Studiul analitic al pasiunii bărbatului şi a femeii, aceasta condusă în trăirea sentimentului de o *natură bizară şi capricioasă*, este făcut cu o remarcabilă intuiţie de către o personalitate lirică puternică, în stare să coloreze, cu înţelesuri proprii, structurile străine asimilate. Sondajul în intimitatea eroului, în universul afectelor lui, serveşte la reliefarea structurii lui distincte, eliberându-l de constrângerile tipologice prestabilite.

Căsătorită, Lina îşi părăseşte soţul, dar îl înşeală şi pe Paul, care, lovit în dragostea şi orgoliul său, se stabileşte, după Unire, la Bucureşti, nerămânându-i, în solitarismul căutat şi acceptat, altceva de făcut decât să studieze *moravurile politice,*

Scanned with OKEN Scanner

demagogia, servilismul, traficul de influenţă, să cugete la starea culturii şi literaturii române, privite cu indiferenţă de cei de la putere.

Întocmai ca autorul, personajul său nutreşte o *sete de ideal* care-l face să trăiască cu sentimentul zădărniciei universale. Pantazi Ghica, asemenea tuturor postpaşoptiştilor, *aparţine unei epoci de dezintegrare socială, de dedublare a artiştilor, de separare de lume, de izolare în cripta gândurilor tulburi şi a experienţelor de viaţă interioară. Nonconformismul lor nu s-a canalizat spre poziţii politice radicale; el s-a mistuit într-un plan interior, dând naştere unui romantism mai mult elegiac decât furios*[211]. Deziluziile, eşecurile eroului sunt ale creatorului lui. Dacă Paul, prin amoralitate, s-ar fi adaptat la noua ordine socială de după înfrângerea revoluţiei burghezo-democratice şi a trecătorului elan al luptelor pentru Unire, el ar fi constituit categoria psihică şi socială a parvenitului. Dar, învins, prin exces de sensibilitate şi individualism pasiv, el ajunge un dezadaptat, care-şi consumă drama, atât prin interiorizare, cât mai ales prin proiectarea în exterior, eroul asumându-şi, pe rând, ipostaza suferinţei sau a orgoliului, a învinsului, mai rar – a învingătorului. În oricare din aceste ipostazări, el este un perpetuu opozant al unui factor exterior, aflat în afara sa, care e societatea vremii sau chiar propriul său destin de intelectual. De aici şi teatralitatea, discursivitatea multor pagini ale romanului, copleşite, nu de puţine ori, de verbozitate şi de mult lirism. Autorul îşi învăluie eroul într-o pânză de duioşie, de compasiune, solidaritatea autorului mergând, tot timpul, spre Paul.

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de deficienţe ale tipologiei, domeniul în care reuşitele sunt mai numeroase îl constituie zugrăvirea cadrului social, ancorarea în concretul epocii, cu intenţia de a-i reţine particularităţile. Această directă observare a exteriorităţii merită preţuită. Nu găsim, din păcate, şi o proiecţie epică a acesteia. Firul epic este întrerupt de lungi digresiuni, care rămân nişte secţiuni autonome, neabsorbite în materia narativă, cum sunt episoadele **Lumea, Reflexiuni asupra amorului şi asupra femeelor, Târgovişte,** comentariile asupra literaturii originale româneşti sau cele de teoretizare a romanului. Inaptitudinea de a înălţa o solidă construcţie romanescă nu este, însă, numai a autorului romanului **Un boem român,** ci a tuturor romanelor epocii.

În această masă de informaţii, discursuri şi demonstraţii ideologice reţinem dialogurile care dau mişcare ritmului comunicării, dinamizând naraţiunea. Este un câştig sub raportul compoziţiei, care ne arată că, încetul cu încetul, romanul românesc încearcă să-şi întemeieze profilul, năzuind spre integrare epică a interiorităţii umane.

Scanned with OKEN Scanner

Un personaj stimulator pentru ideea nonpasivităţii şi a acţiunii: *Fulga* de Gr. H. Grandea

Cu inadaptatul şi inadaptabilul **Manoil**, eroul romanului lui Dimitrie Bolintineanu, a început să circule în proza românească a celei de a doua jumătăţi a veacului trecut, inadaptatul romantic, demonstrând, prin existenţa sa, o **posteritate activă şi forme istorice diferite**. În mod obişnuit, printre inadaptaţii romantici se diferenţiază **două tipuri principale**, care corespund, în mare, cu cele două direcţii ale romantismului. O ipostază o reprezintă **personajul dezabuzat**, retras în sine, consumat de regrete şi de boala secolului, blazat prematur, încercat de o abulie mai făţişă sau mai ascunsă, care îşi ratează viaţa din lipsă de substanţă interioară şi sub acţiunea distrugătoare a unei ambianţe sociale ostile.

Cealaltă ipostază este cea a inadaptabilului care, deşi, îşi însoţeşte, cel puţin ó vreme, inadaptarea cu o **profundă dezamăgire**, îşi traduce, în cele din urmă, **gândul în acţiune**, se angajează în fapte şi răspunde **activ** realităţii, descoperind în viaţă o Grecie unde să lupte. Se înţelege că tipologia inadaptabilului nu se reduce, în nici una din ipostazele sale, la **esenţă**. Ca şi în viaţă, **amestecurile** sunt multiple şi variate. Dar,

Scanned with OKEN Scanner

cu toate amestecurile, opoziţia dintre cele două categorii de inadaptaţi este, vizibil, **netă.**

Un tip byronian, măcinat de boala secolului, dar care îşi traduce aspiraţiile **în acţiune** este Costin Fulga, personajul principal al romanului **Fulga** sau **Ideal şi real** al lui Grigore Haralambie Grandea.

Discipol al lui Dimitrie Bolintineanu, macedoneean la origine, poet şi gazetar de oarecare notorietate în epocă, spirit cultivat, cu fantezii genealogice (credea că Haralamb, tatăl său, este **fiul natural al lui Byron**) şi cu mari veleităţi literare, Grandea (1843-1897) se încearcă în toate: de la elegie şi balade la nuvele, teatru, note de călătorie şi roman. A scris **Misterele românilor**, cu titlu ultim, **Din alte vremi**, roman istoric, 1878, **Vlăsia sau ciocoii noi**, roman cu tentă socială, 1887.

Romanul sentimental l-a abordat mai devreme. Redactor la "*Monitorul Oficial*", el începe, în 1869, să scrie pentru foiletonul publicaţiei, *zi de zi, în fuga condeiului, fără ca autorul să aibă timp a reciti măcar cele scrise, căci tiparul înhaţă foaie cu foaie*[212], nuvela intitulată, la început, **Ideal şi Real**[213]. Peste trei ani, revede textul (nu prea atent, fiindu-i, după propria mărturisire, *lene*), îl amplifică şi-l tipăreşte în volum, sub un titlu nou, **Fulga, Între ideal şi real**, roman original, Turnu Severin, 1872[214].

Romanul adună, în conţinutul şi expresia lui, toate trăsăturile **romantismului crepuscular** al epocii şi se face un ecou vizibil al direcţiilor de rezistenţă ale acestuia.

Deşi la apariţie romanul a fost primit cu rezerve, evidenţiindu-i-se, în cele câteva cronici, apărute în publicistica vremii (dintre ele, merită menţionate cea a lui A. D. Xenopol,

Scanned with OKEN Scanner

din "*Convorbiri literare*", nr. 8, 1872, şi a lui V. D. Păun, din "*Presa*", nr. 271, 1875), neajunsurile, ce ţin de structura compoziţională şi caracterizarea difuză, fără adâncime, a personajelor, el a cunoscut, surprinzător, **nouă ediţii**, ceea ce denotă că romanul corespundea gustului publicului, nevoilor lui sufleteşti.

Izvoarele şi sugestiile asimilate de autorul romanului sunt evidente de la prima lectură: **Suferinţele tânărului Werther**, romanul epistolar al lui Wolfgang Goethe şi **Manoil**, proza mentorului său, Dimitrie Bolintineanu.

Despre romanul goetheian, ca principal ***stimulent*** al romanului sentimental românesc, am relatat, cu sublinierile necesare, la locul cuvenit. În discuţia despre romanul lui Grandea, găsim necesar să adăugăm că scriitorul şi-a manifestat deschis cunoaşterea şi preţuirea faţă de capodopera lui Goethe în **eseurile sale privitoare la literatura germană**, publicate în revistele vremii şi, în mod special, în **Prefaţa** la traducerea lui B. V. Vermont, **Patimile junelui Werther**, apărută în 1875.

Nu există nici o îndoială, că personajul **Costin Fulga** este construit în **viziune wertheriană**. *Avem de-a face cu un wertherianism tardiv*, scrie G. Călinescu[215], relevând notele comune ambelor romane: *sentimentalitatea vaporoasă, exaltare, reverie, viziune ossianescă a naturii.*

Numeroase sunt şi similitudinile cu romanul **Manoil** al lui Bolintineanu, dar tot atât de numeroase sunt şi deosebirile, ce ţin, ca şi în cazul sugestiilor wertheriene, de structura compoziţională, de profilul personajelor şi, mai ales, de ţinuta ***pozitivată*** a personajului Fulga, care înţelege să treacă **de la retorică la acţiune deliberată**. Evidente analogii se pot stabili între romanul lui Grandea şi un **ecou francez** al **Werther**-ului german, romanul lui Alphonse Karr, **Sous les tilleurs (Sub tei)**,

Scanned with OKEN Scanner

1832, cunoscut, în traducere, publicului românesc[216], dar, ca şi în cazul celorlalte două izvoare menţionate, deferenţele nu trec neobservate. Grandea, deşi angrenat în contextul literar al epocii şi prin aceste similitudini, produse în cadrul larg al *concordanţelor*, nu rămâne **înfeudat** sugestiilor venite din afară. Prin inventivitatea-i recunoscută, a reuşit să-şi personalizeze opera.

Ca să înfăţişeze destinul dramatic al eroului său, Grandea, despărţindu-se de modelele străine, nu recurge la **modalitatea epistolară**, frecventă în tot romanul sentimental al timpului. Faptele sunt narate la **persoana a III-a,** în intenţia de a obiectiva desfăşurarea întâmplărilor şi de a-l face pe Costin Fuga - alter-ego-ul său - să-şi trăiască viaţa proprie, cu actele şi vorbele lui, independent de voinţa scriitorului. Dar, şi compoziţia şi obiectivizarea i-au pus autorului romanului probleme mari şi, cum vom arăta, pe ambele planuri, se face simţit contrastul între aspiraţii şi lipsa de experienţă. De acest neajuns s-au izbit şi Dimitrie Bolintineanu, şi Pantazi Ghica; nici scriitorii care îi vor urma nu vor izbuti să echilibreze, prea uşor, elementele coexistente ale naraţiunii, înlăturând impresia de **arbitrar** în ordinea acţiunii şi nici să plăsmuiască personaje **mai puţin asemănătoare** cu ei. Acestea vor fi, multă vreme în devenirea romanului autohton, cu un caracter **direct sau indirect autobiografic,** înfăţişându-l, ca şi în romanul lui Grandea, pe autor aşa cum era sau se visa să fie.

Costin Fulga este fiul unui arendaş din satul Fulga. Rămas orfan, însingurat, rob al cărţilor, poet de talent, încearcă să-şi croiască un drum în viaţă prin muncă şi înalte idealuri politice, sociale, morale. ***Vieţuieşte mai mult în sine***, tăcut şi

Scanned with OKEN Scanner

melancolic, izolat în lumea visurilor sale. Cel dintâi capitol al romanului, **Cine o fi,** se deschide cu portretul, atent creionat, al eroului: *Nu avea încă douăzeci şi cinci de ani. Fruntea lui lată şi undulată de cugetări, uitătura vie şi pătrunzătoare, semn al unui spirit concentrat, zâmbetul ironic care îi flutura pe buze când auzea discuţiile vulgare ale celorlalţi, arătau că este una din acele fiinţe care vieţuiesc mai mult în sine şi cari nu aruncă atenţia în jurul lor decât numai atunci când află ceva mare, frumos şi nobil, sau ceva demn de-a smulge prin ilaritate un suflet din lumea cugetărilor. Junele Fulga nu avea altă ocupaţie mai favorită decât să contemple biserica (se afla la "monastirea" Curţii de Argeş, în vara anului 1864), să străbată locurile vecine, să citească la umbra unui fag sau să se afunde în reverie, voluptatea sufletelor alese*[217].

Întocmai ca autorul, personajul său nutreşte, tot timpul, *sete de ideal*; se află mereu în căutarea unui **sens** al vieţii. El pendulează între *real şi ideal*, între **visare** şi efortul **de a se afirma** cu disperare prin însuşirile şi actele sale. Este un **absolut** pe care viaţa i-l refuză şi, cum valorile sociale nu-i oferă repere sigure pentru a-şi construi existenţa, de a fi o conştiinţă, Fulga se consumă între **angoasă** şi **revoltă**. *Aşa că cu toată ştiinţa, virtutea şi talentul său, Costin Fulga era cel mai nefericit dintre junii de seama lui. Era un mărgăritar călcat în picioare de tot ce era mai mediocru, mai stupid şi mai infam din societate...*[218]

Cum participarea autorului e limitată de convenţie, întrebările esenţiale ce marchează meditaţia personajului său de vădită esenţă romantică, asupra soartei sale, a putinţei de a fi fericit, asupra societăţii în care îi este dat să trăiască, apar ca nişte chestiuni generale, detaşate de persoana sa. Datele esenţiale ale destinului eroului, ale suferinţei sale, **caracterul didactic al confesiunii** limitează sinceritatea şi capacitatea de

Scanned with OKEN Scanner

emoţionare a celor comunicate, acestea apărând mai degrabă ca o expunere abstractă a unor principii.

Fulga, ca orice suflet romantic, aşteaptă o mare iubire: *aş da toată fiinţa mea pe un colţ de vatră unde să fiu iubit.* Când o găseşte, iubirea devine un sentiment devorant care-i domină întreaga viaţă afectivă.

La Curtea de Argeş, el o întâlneşte pe Zoe Urianu, *o gingaşă copilă de optsprezece ani, în toată strălucirea frumuseţei şi a juneţei, zglobie ca un flutur, sprintenă ca o căprioară. Ochii ei negri şi arzători păreau că mistuiesc tot ce este frumos, tot ce este plăcut în natură, verdeaţă, azur, stele, lună, aurora. Vocea ei părea că îngână tot ce este armonios şi viaţă, păseri, zefire, murmurul apelor, freamătul frunzelor*[219]. **Portretul** are o mare pondere şi în proza lui Grandea, **portretul fizic,** în care sunt reproduse trăsăturile superficiale, aşa cum face fotografia. Sunt consemnate diversele linii ale fizionomiei, fără să fie legate de un caracter. Adevărul sufletului nu este căutat dincolo de **mască** şi Grandea - şi în cazul personajelor feminine şi în cel al personajelor masculine - nu face nimic pentru a diseca sentimentele în ramificările lor nesfârşite. Personajele concepute convenţional rămân **liniare,** cu o mişcare sufletească neevoluată. La Gr. H. Grandea, ca în tot romanul timpului, **tipologia** este precară, neaprofundată.

Iubirea lui Fulga pentru Zoe este incendiară, devastatoare; el percepe dragostea ca esenţă, cu alte legi decât acelea care *mişcă apele pământului, stelele cerului, norii aerului.* Inima rămâne *cel mai profund ocean şi cea mai misterioasă adâncime ale universului*[220]. Cum pasiunea se declanşează năvalnic, autorul romanului nu are timp să întreprindă **analiza sentimentului iubirii;** totul se petrece într-un ritm crescând, care traduce explozia stării de tensiune

Scanned with OKEN Scanner

interioară. Se opreşte doar pentru a descrie natura, cultul iubirii oficiindu-se, ca la toţi romanticii, **în natură**, organ al sufletului liric al personajelor. O natură văzută în spectaculosul ei, în toată mândria şi strălucirea ei. *Sunt frumoşi ţărmii Rinului încărcaţi cu vii şi ruine, sunt măreţe culmile Alpilor, sunt râzătoare malurile Tagului. Dar nicăierea natura nu înfăţişează atâtea variaţii, aci sublime şi sumbre, aci gânditoare şi gingaşe. Nicăierea nu sunt atâtea valuri de lumină şi umbră, de ceaţă şi raze, de profume şi adieri. Dumnezeu făcând această cale / calea Dâmbovicioarei /, pare că a cugetat la toate efectele ce încearcă omul în faţa naturei şi a pus aci tot ceea ce poate să le deştepte. Aflăm aci în miniatură semeţia Tavorului, întunecimea Vezuviului, profumele Himalaiei, ondularea graţioasă a Pindului. Cugetările călătorilor sunt aici eroice ca în Omer, aci lirice ca în Pindar şi Ossian, aci tragice ca în Sofocle şi Byron, aci dulci ca în Teocrit şi Catul.*

Calea Dâmbovicioarei este o strâmtoare între doi munţi de piatră cenuşie, care se înalţă drepţi ca doi păreţi. La picioarele lor se rostogolesc vuind valurile albastre, reci şi spumegânde ale Dâmbovicioarei. Albia lor este calea ce duce la peşteră. Razele soarelui nu pot străbate în această strâmtoare titanică. Culmea munţilor uriaşi este încununată de pini şi feregă; păreţii lor sunt însmălţaţi de flori albastre şi galbene. Din fundul acestei strâmtori nu vedem decât azurul cerului, arborii culmei care se înclină şi se lănţuiesc, vulturii rotindu-se prin nori şi paserile cari zboară pe lângă cuiburile agăţate de stânci.

În câteva locuri calea se răsfaţă şi rămânem uimiţi de lumina, verdeaţa şi umbra cari se mărită cu graţie şi voluptate[221].

Scanned with OKEN Scanner

Notaţiile livreşti sunt numeroase; Grandea, om cultivat, citează nume proprii din toate domeniile culturii, dar acestea, evocate mai mult din plăcerea de a se auzi, rămân izolate, nu se topesc în substanţa scrisului. Cunoaşte bine şi **mitologia Nordului,** nu numai pe cea greco-latină, ştie despre **teoria metempsihozei lui Pitagora** şi, în această stranie viziune, i se pare că sufletele eroilor săi *s-au întâlnit şi s-au iubit în această lume*: *Zoe, Zoe, noi ne-am mai iubit o dată... Am mai sărutat odată aceste buze mai dulci şi mai sânte decât bucuriile raiului, că am mai strâns în braţe acest corp divin cu care m-aş arunca în valurile mării. Spune Zoe, n-ai fost tu odinioară vestala ce-am iubit pe ţărmii Tibrului, atuncia când păşteau oile tatălui meu? Sunt de atunci aproape două mii de ani! Spune, îţi aminteşti? N-ai fost tu o floare de grenadă din Alhambra şi eu un filomel care cântam, sorbind roua de care erai stropită? Pare că te-am mai văzut în India. Erai cea mai frumoasă baiaderă din Caşimir şi eu cel mai drăgălaş poet al Gangelui. Te-ai scăldat o dată în valurile albastre ale râului sfânt... O dată sufletul meu era în palatul Valhala a lui Odin. Nu erai tu frumoasa fecioară care mi-a turnat în cupa de aur idromelul spumând? Nu erau buzele tale cari au îngânat pe harpa de ivor suspinele amoroase ale Freiei? Îţi aminteşti? Odin te dase sufeltului meu ca să-l desfătezi, căci îmi lăsasem corpul în câmpul războiului. Patul de nuntă ne era un nor de purpură*[222].

Sunt, în asemenea pasaje, nu puţine, predominant **expozitive,** multe patetisme forţate şi sentimentalism declamator. **Maniera discursivă şi elocventă** este proprie şi romanului lui Grandea, vizibilă şi în episodul în care Fulga este trădat de iubita sa, în urma uneltirilor Smaraldei, rivala sa, şi a refuzului mamei Zoei de a-şi vedea fiica căsătorită cu un om de rând. Victimă a prejudecăţilor de castă ale aristocraţiei, *pasere*

Scanned with OKEN Scanner

rătăcindă, comandă tăcere vijăliei care urla în sufletu-i şi-şi studiază, la rece, poziţia sa într-o lume, ce, încă de la naştere, i se arătase ostilă. *Pentru ce sunt paria? /.../ Fiindcă m-am născut sub acoperiş de trestie, fiindcă am fost învelit în scutece de cânepă, fiindcă am fost legănat în albie? Dar pentru aceasta trebuie să fie lăudat, căci nu ascund originea mea, căci numai mie datoresc ceea ce sunt. Nici naşterea, nici societatea, nici circumstanţele nu m-au ajutat să duc crucea calvarului, căci tinereţea a fost pentru mine cel mai cumplit calvar. Râdeţi de mine pentru că iubesc poporul; dar simţământul care mă îndeamnă la aceasta e un ordin divin care strigă în sângele ce-mi curge prin vine: "Iubeşte pe părinţii şi semenii tăi ca pe tine însuţi". Şi voi râdeţi că nu calc această sântă datorie? Dar favoriţii întâmplărei, ei ce sunt mai sus de mine? Cât de jos am văzut pe cei mai mulţi! Câte piepturi mici, frunţi fără lumină şi ochiri stinse am văzut la dânşii*[223].

Un lung monolog, inundat de un **lirism în cascadă**, - şi nu e singurul - care ne convinge că Grandea **exacerbează** sentimentalismul propriu romanelor romantice, lirice. Caracterele, situaţiile şi limbajul sunt **exaltate.**

Reacţiile lui Fulga, abandonat de Zoe, care se căsătoreşte cu boierul Gogu Urzescu (nume semnificativ), aparţin romantismului tenebros, gen literatură de mistere. El apare noaptea la fereastra iubitei: *O zâmbire infernală fulgeră în faţa celui de la fereastră şi vântul nopţei smulse un răcnet sălbatic. Femeie, strigă el, te-ai împăcat în sine, după ce cu două ore mai înainte te aruncaseşi la picioarele mele. M-ai strigat ca să te scap din braţele infamiei şi, până să ajung la tine, tu ai crezut mai bine după îndemnul înaltei tale virtuţi şi înţelepciuni, să te arunci în braţele lui /.../ Femeie, fii blestemată. Geniu răzbunător, care zbori pe aripa vijăliilor noptoase, auzi-mă.*

Scanned with OKEN Scanner

Înseamnă cu litere roşii în cartea cea neagră numele acestei femei care a râs de Dumnezeu, de amor şi de virtute. Fă ca în tot cursul vieţii să nu audă accentul iubirii adevărate. Fă ca remuşcarea şi setea d-a fi iubită să o arză ziua şi noaptea până când satan o va zmulge din lume[224].

Formele agresive şi violent sentimentale ale romantismului îşi manifestă, încă multă vreme, vitalitatea în romanul românesc.

Ca să-şi vindece orgoliul rănit şi să-şi uite amărăciunea şi disperarea, Costin Fulga pleacă spre *locul naşterii*, căutând alinare în satul copilăriei, din câmpia Bărăganului. Dezrădăcinatul *fiu al poporului*, întors între ai săi, revede *lunca unde se juca cu copiii sătenilor, gârla unde se scălda în arşiţa verii,* aude *scârţâitul puţurilor*, vede *focurile arzânde înaintea caselor*, stă de vorbă cu oamenii, vizitează mormintele părinţilor şi-l încearcă regretele de a fi plecat din locurile *unde odată am fost fericiţi şi unde au aflat o dulce dezmierdare*. Este demnă de reţinut această **încercare de inovaţie în compoziţie** (dezvoltată şi mai mult în romanul **Vlăsia sau ciocoii noi**), pe care o face Grandea, când prin **privire retrospectivă** (perfectată, mai târziu, în nuvelele lui Delavrancea), se întoarce îndărăt spre **anii copilăriei,** paradis pierdut, când toate lucrurile erau mai frumoase şi mai bune. Înfăţişarea lumii de *odinioară*, cu nararea unor întâmplări anterioare povestirii, nu creează impresia de artificiu, nu întrerupe povestirea principală. Dimpotrivă, ea slujeşte la reliefarea unor detalii, la **nuanţarea şi adâncirea psihologiei personajului**. Reţinem, de asemenea, grija scriitorului pentru exactitatea **atmosferei** satului, interesul pentru **specificitatea locală**, pentru **lumea concretă**, care vor

Scanned with OKEN Scanner

deveni, nu peste mult, cuceriri definitive ale **realismului.** Romantismul însă este cel care a descoperit **lumea concretă.** El rămâne izvorul **realismului.**

Fulga nu rămâne multă vreme în această lume pentru că nici ea nu mai putea să-l mângâie, cel mult *durerea îi este înlocuită de o melancolie adâncă,* făcându-l să recunoască, resemnat, deşertăciunea iluziilor: *ideal şi real, cer şi infern, înger şi demon, vă cunosc acum! Vai aceluia care se încrede în lumea amăgitoare a viselor! Viaţa lui va fi o agonie, iar moartea un regret...*[225]

Se întoarce la Bucureşti şi citeşte, într-o seară, într-o gazetă, *strigătul sublim al eroilor martiri din Creta, cari cereau Europei ajutor.* Spre deosebire de eroul goetheian, care îşi hotărăşte singur sfârşitul durerosului său destin, trăgându-şi un glonte în tâmplă, Grandea imaginează eroului său un sfârşit eroic, găsindu-i, ca unui alt Byron, un Misolonghi unde să moară. Fulga se îmbarcă la Galaţi pentru Creta, ajunge la insurgenţii care luptau împotriva turcilor pentru libertatea lor şi moare într-o însângeroasă încăierare, căutând *în depărtare patria şi fiinţa iubită de care voia să-şi umple sufletul.* Imaginea sfârşitului eroului nu pare falsificată, **nereprezentativă.** Dramatismul destinului său comunică valori morale, cu **semnificaţie simbolică.**

Ca şi în cazul lui Dimitrie Bolintineanu, trebuie să prospectezi adânc, ca să deosebeşti şi la Gr. H. Grandeá, straturile preţioase în rocile romanului său. Pentru că, dincolo de **insuficienta obiectivizare** a autorului, care să înţeleagă că personajele trebuie să-şi trăiască viaţa lor proprie, că evoluţia unui caracter şi desfăşurarea unui eveniment nu pot fi forţate pentru susţinerea ideilor şi aprecierilor lui, dincolo de **antiteza** prea rigidă folosită, ce-i împarte pe oameni doar în buni şi răi,

Scanned with OKEN Scanner

contrazicând **verosimilul psihologic**, ca în episodul Zamfirei, dincolo de acţiuni previzibile, de scene cruciale realizate sub **semnul melodramei**, de intrigi feminine cu rezonanţe macabre, introduse fără motivare suficientă (ca în romanul - foileton), dincolo de efuziuni necontrolate, întinse pe mari porţiuni ale textului, trebuie să recunoaştem că autorul romanului **Fulga sau ideal şi real** ştie să reproducă structura realităţii externe şi sufleteşti în mişcare şi ciocnire, scriitorul nu mai şovăie, prea mult, în **ritmul** povestirii, în importanţa acordată episoadelor şi în găsirea verigilor dintre acestea. Mai mult, el încearcă să sugereze **factorii** care fac posibilă **schimbarea** personajelor, deşi tratarea lor rămâne antitetică, să folosească **monologul şi dialogul**, să treacă mai uşor peste neputinţa condeiului, în dorinţa de a împleti mai multe acţiuni şi de a înfăţişa personaje multiple, fără rezultate haotice, ca la Pelimon sau alţi autori de romane.

Mai important de reţinut în aceste rânduri concluzive, ni se pare a fi faptul că datorită lui Gr. H. Grandea, începe să le fie mai clară scriitorilor ideea **dublei existenţe a individului**: una **exterioară, socială**, şi o alta, **interioară, psihică** ca şi nevoia de a găsi mijloace tot mai potrivite să descifreze şi să înfăţişeze această **dedublare,** cu consecinţele ei, mai totdeauna tragice, în viaţa omenească.

Împărţindu-şi existenţa între ideal şi real, Fulga este, în romanul romantic românesc din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, inadaptabilul care, după ce încearcă să concilieze, în existenţa sa dramatică, cele două dimensiuni, sfârşeşte prin a-şi justifica viaţa, nu prin **resemnare şi abulie**, ci prin **acţiune**.

Toma Nour, croit din aceeaşi stofă din care *se nasc cromwelii şi vaşinctonii*, are în Fulga un **precursor.**

Scanned with OKEN Scanner

Condiția inadaptabilului de geniu în romanul lui Mihai Eminescu

Din înfățișările variate, de care categoria celor ***nenăscuți în timpul lor*** le-au cunoscut în primele romane românești de după 1850, luate în discuție până acum, s-a putut – nădăjduim – reține, că statutul privilegiat al tipului inadaptabilului are un evident **substrat obiectiv**, care trimite la un **timp condiționat istoric** și la **configurația psihică** a unui individ obligat să trăiască în împrejurări mutilante pentru personalitatea lui umană și morală. În cadrul acestei relații dintre **obiectiv** *și* **subiectiv**, a fost firesc ca manifestările ***furorii nesatisfacției*** să devină infinite, eforturile spre imposibil să apară nelimitate, iar impulsurile generos etice ale **atitudinilor titaniene** să fie îndreptățite. Tot atât de justificate se vădesc a fi selectarea și interpretarea, de pe poziții diverse, a **motivului literar**, adevărat **centru polarizant** de disponibilități creatoare în spațiul literaturii romantice, unde și-a multiplicat înfățișările și și-a lărgit sensurile în funcție de **viziunea și expresia individuală** a scriitorilor. Fizionomia specifică pe care a dobândit-o **tema**, pe planul literaturilor europene, în operele lui Hölderlin, Novalis, Tieck, Jean Paul, Benjamin Constant, Sénancour, Chateaubriand, Foscolo, Puşkin, Lermontov, iar pe

Scanned with OKEN Scanner

planul scrisului artistic românesc în romanele secolului al XIX-lea şi, mai apoi, în cele ale veacului nostru, este edificatoare pentru orice cercetător al ei.

Dar, pentru destinul literar al temei, un mod personal de asumare şi transcripţie artistică a acesteia îl constituie **creaţia înalt reprezentativă** a lui Mihai Eminescu şi, din cadrul ei, romanul **Geniu pustiu**, scriere de tinereţe, importantă pentru reliefarea **potenţialului semantic şi literar al** vechii **fabule** ca şi pentru demonstrarea elanurilor înnoitoare ale romantismului şi metamorfozelor ficţiunii romaneşti.

Câmpul semantic al acestui **roman romantic postum**, publicat de Ion Scurtu, pentru întâia oară, în 1904[226], intrat astăzi, în comprehensiunea cercetătorilor şi în sensibilitatea cititorilor, fără ca vreunul din ei să aibă sentimentul că ar *păta prin împietate* memoria şi imaginea pură a artei Poetului, **nu se suprapune**, este locul să o spunem de pe acum, cu cel al **romanelor germane şi franceze, de care, nu o dată, a fost apropiat**. Sensul romanului eminescian nu este, se înţelege, **divergent** cu sensul fundamental instituit, în scrierile lor, de precursorii sau contemporanii săi, dar motivul inadaptabilităţii, integrat într-o nouă sinteză, se redimensionează în spiritul unei **experienţe morale şi artistice proprii**. Trecută prin viziunea şi sensibilitatea lui Eminescu, tema nu se întoarce, **nealterată**, la izvoarele ei.

Gândul de a scrie un roman, care să poarte în el *signatura timpului*, s-a născut devreme, la 19 ani, atunci când înfloresc în mintea poetului grandioase proiecte literare. Îl mărturiseşte deschis, de la Viena, unde se află la studii, în 1871, lui Iacob Negruzzi, comunicându-i **titlul, structura şi**

Scanned with OKEN Scanner

obiectivele urmărite prin scrierea sa. *Îmi scrieți că vă urmărește un roman și pe mine mă urmărește unul, și sub influența acestei urmăriri am și scris multe coale dintr-un studiu de cultură în care ceream a veni cu mine însumi în clar asupra fenomenelor epocelor de tranziție, în genere și asupra mizeriilor generațiunii prezente în parte. Scrierea e completă ca roman, ce s-ar atinge de scenele de sentimente, de descrierile locurilor etc., necomplectă ca studiu, astfel încât cartea mea de notițe e plină de cugetările, cu care cerc a mă clarifica pe mine însumi și cărora le-am destinat de pe acum locul în scheletul romanului. E intitulat* **Naturi Catilinare**[227]. La câteva luni, Eminescu revine cu o nouă scrisoare și, între alte precizări, adaugă: *...apoi romanul meu am început a-l scrie parte după* ***impresiuni nemijlocite*** *din anul 1868, pe când eram în București, parte după* ***un episod ce mi l-a povestit*** *un student din Transilvania*[228].

În proiect, romanul se înfățișează, după propriile declarații ale autorului, ca o operă vastă, ca **un amplu roman social-filozofic,** transcripție artistică a cugetării și sensibilității unor **naturi catilinare,** tipuri umane complexe și contradictorii. Un roman al *mizeriilor generațiunii prezente*, al unei generații care se zbătea în incertitudini, între limitele revoluționarismului extrem și ale scepticismului total, căutând **absolutul dragostei și al justiției sociale**. *Naturi catilinare* înseamnă, în zicerea lui Eminescu, ***naturi problematice***, un **concept** care a existat în toată creația romantică europeană, pe care l-a definit încă **Goethe,** în volumul său de **Maxime și reflecții,** ca o stare de spirit a eroului liric sau epic, caracterizat prin **inadaptabilitate;** un om chinuit de himere, neacomodat lumii, un **bolnav** după definiția filozofului de la Weimar, dar un **bolnav de geniu,** care își găsește salvarea, în cele din urmă, în **creație,** singura izbăvitoare din chinurile sufletești[229].

Scanned with OKEN Scanner

Conceptul de *natură problematică* şi-a început cariera literară odată cu romanul **Problematische Naturen** al scriitorului german Friederich Spielhagen (1861), citit cu siguranţă de Eminescu. Este un roman ce înfăţişează destinul nefericit al revoluţionarilor de la 1848 în Germania, văzuţi, pe fundalul istoric al vremii, ca *naturi problematice*, chipuri romantice, inadaptate şi inadaptabile, cu semnificaţia unor **genii politice**, care, departe de a rămâne nişte **visători bovarici**, încearcă să schimbe, prin **luptă şi sacrificiu**, faţa lumii.

În poezia sa, Eminescu ne-a înfăţişat, în nenumărate ipostaze, peisajul sufletesc al geniului artistic ca *natură problematică*, ca şi pe cel al unor *naturi problematice* neînălţate la altitudinea geniului.În romanul **Geniu pustiu**, în cadrul românesc al revoluţiei de la 1848 din Transilvania, ca şi Spielhagen, el acordă, *naturilor / sale / catilinare* – adică *problematice*, dimensiunile **geniului politic**. *Eminescianizând*, el le proiectează într-un alt cadru geografic şi le înzestrează cu particularităţi sufleteşti româneşti.

Geniu pustiu se încadrează **epocii de formaţie**, istoriceşte vorbind, a geniului eminescian. A fost scris la Bucureşti şi Viena, între **1868-1870**, şi, cum am amintit, a rămas între manuscrisele poetului, până în 1904, când a văzut lumina tiparului, prin temerara acţiune întreprinsă de Ion Scurtu. Prin apariţia sa, romanul a înfruntat judecăţi pripite şi prejudecăţi dăunătoare înţelegerii complexei structuri artistice a autorului lui. Datorită neîmplinirilor lui artistice, a fost încadrat într-un **context literar epigonic**, deci nedemn, cum considera, între mulţi alţii, G. Ibrăileanu, de a fi cunoscut, el constituind doar un

Scanned with OKEN Scanner

simplu **material de studiu** pentru cercetători[230]. Devotatele cercetări întreprinse de exegeții operei eminesciene, G. Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, au demonstrat, cu puterea de convingere a adevărului, că poetul trăieşte, în profunzimea cugetării şi în noblețea artei sale, şi în **postume**, nu doar în **antume**, iar celui care vrea să-i cunoască opera în întregul ei, nu trebuie să i se ascundă începuturile ca şi sfârşitul ei, Eminescu rămânând acelaşi în ***slăbiciunile şi tăriile ei***[231].

Este, apoi, în spiritul deplinei **obiectivități științifice**, să i se fixeze un **loc precis** scrierii eminesciene pe traiectoria ascendentă a romanului românesc, de cele dintâi încercări până la impresionantele realizări ale perioadei interbelice. Cel ce urmăreşte evoluția romanului autohton constată că, în varietatea lor, numeroasele producții romaneşti, scrise până către sfârşitul secolului trecut, revin, în general, la **câteva tipuri**. Marea diferențiere caracteristică romanului modern, care-l face atât de dificil la clasificare, se produce la noi, **târziu**. La începuturile lui, în **lunga-i ucenicie**, el urmează **trei direcții fundamentale**, reprezentând **trei tipuri: istoric, social şi liric, sentimental**. Două tipuri sunt, mai ales, varietăți ale romantismului, unul al realismului, fără ca să se instituie, între aceste două orientări, mereu **complementare**, cel puțin o bună bucată de vreme, granițe de netrecut.

Fundamental liric, **Geniu pustiu** reprezintă tipul de **roman romantic**, pe care l-au ilustrat şi alți scriitori, înaintaşi şi contemporani lui Eminescu. Operă de factură stilistică aparte, de o evidentă originalitate, legată, totuşi, prin mii de fire, de literatura predecesorilor, **Geniu pustiu** intră în fondul de aur al romanului românesc. Locul pe care-l ocupă în evoluția genului nu s-a micşorat prin reintegrarea lui în actualitate şi în conştiința cititorilor. Dimpotrivă, a crescut şi nu doar prin valoarea lui de

Scanned with OKEN Scanner

document istoric şi uman, ci şi prin aceea de **mărturie** a unei conştiinţe artistice aflate mereu în dramatica-i zbatere a **răspunderii.** Dacă autorul ei ar fi sfârşit-o şi împlinit-o prin revizuire, cu lărgimea orizontului, luciditatea şi pasiunea pentru perfecţiune, scrierea ar fi deschis, fără îndoială, noi şi surprinzătoare **perspective** pentru romanul românesc.

Plănuit ca **Naturi Catilinare,** romanul s-a realizat ca **Geniu pustiu,** nu fragment doar, complet, cum declară autorul, *ca roman ce s-atinge de scenele de sentiment, de descrierile locurilor,* dar necomplet *ca studiu.* Răgaz pentru a-l completa şi sub acest aspect, n-a mai avut. Din întinsul *studiu de cultură* proiectat, pentru a dezbate din punct de vedere **filozofic şi sociologic,** caracteristicile **epocilor de tranziţie,** ca aceea - care se aşează, la noi, după 1848, n-au mai rămas decât câteva consideraţii la începutul romanului, de mare preţ pentru definirea lui Eminescu în ipostaza de **cugetător social şi politic,** şi de aspru judecător al vremurilor de *nepace* trăite de eroii săi şi de el însuşi.

Operă de sine stătătoare, reprezentativă pentru perioada tinereţii eminesciene, **inegală** ca valoare artistică, dar, în nici un caz, o **neizbândă epică,** romanul **Geniu pustiu,** dezvăluie, la o analiză obiectivă care ignoră superstiţiile, dar nu şi judecata critică, în cadrul unui univers romantic, viziunea artistică şi simbolurile fundamentale ale **singularei** creaţii a autorului lui.

După definiţia romanului ca *metafora vieţii* (*Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieţii.*

Scanned with OKEN Scanner

Priviți reversul aurit al unei monede calpe, ascultați cântecul absurd a unei zile care n-a avut pretenţiunea de a face mai mult zgomot în lume decât celelalte în genere, extrageți din asta poezia ce poate exista în ele şi iată romanul[232]), şi câteva considerații filozofice cu reflexe din **filozofia kantiană,** în jurul portretului lui Torquato Tasso, descoperit într-o istorie veche despre un rege scoțian, prilej pentru a defini **existența obiectivă ca o creație a subiectivității** (*toate câte vedem, auzim, cugetăm, judecăm nu sunt decât creațiuni prea arbitrare a propriei noastre subiectivități, iar nu lucruri reale. Viața-i vis.*[233]), romanul se deschide cu **descrierea** plină de adevăr şi culoare a **Bucureştilor** din jurul anilor 1868. Un oraş cu *strade nepavate*, strâmte şi noroioase, cu *case mici şi rău zidite*, cu bălți de noroi *ce te împroşcau cu apa lor cea hleioasă*, cu cârciumi şi prăvălii, având *ferestre mari şi nespălate*, cu case de femei *spoite*, cu cafenele unde se joacă biliard şi cărți. Într-una din aceste cafenele, într-o noapte de toamnă târzie, poetul - narator îl cunoaşte pe un tânăr *suspinător*, Toma Nour, student ardelean, ale cărei relatări, adăugate la *impresiunile directe*, vor forma **substanța** romanului.

Portretul lui Toma Nour (*întunericul din jurul meu era metafora acelui nume: Toma Nour*), realizat în culori contrastante, în alb şi negru, defineşte o ființă neobişnuită, care poartă în ea atributele **îngerului** şi ale **demonului**. *Era frumos - d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină ca cugetarea unui filozof. Iar asupra fruntei se sburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru - strălucit, ce cădea pe nişte umeri compacți şi bine făcuți. Ochii săi mari, căprii, ardeau ca un foc negru sub nişte mari sprâncene stufoase şi îmbinate, iar buzele strâns lipite, vinete erau de o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu,*

Scanned with OKEN Scanner

unul din acei îngeri căzuți, un satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii: zbârcit, hidos, urâcios, ci un satan frumos, d-o frumusețe strălucită, un satan mândru de cădere, pe a cărei frunte Dumnezeu a scris geniul și iadul îndărătnicia, un satan dumnezeiesc, care trezit în ceri a sorbit din lumina cea mai sântă și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pământ, să nu-i rămână decât decepțiunea și tristeța gravată în jurul buzelor, că nu mai e în ceri /.../. Toată expresiunea în sine era d-o putere generoasă, deși infernală[234].

Istoria literară, mai veche și mai nouă, n-a întârziat să descopere în Toma Nour, tip prin excelență romantic, visător înflăcărat, faustian și byronian, cum se va dovedi în dramatica-i existență, un **prototip străin**, fie el erou al lui Goethe, Chamisso, Novalis, Laube, Gutzkov. Analogii sub raportul **tipologiei** (deși la Eminescu avem de-a face cu o tipologie diferențiată în latura ei de demonism și dăruire patriotică) și a **problematicii** se pot stabili multe. Ceea ce nu se cuvine a fi uitat este că, înainte de toate, Toma este **poetul însuși**. Caracterizându-și personajul, autorul se caracterizează pe sine, fizic, intelectual, moral, așa cum era el, în jurul anului 1870, cum gândea și simțea scriind romanul **Geniu pustiu**, tabloul dramatic **Andrei Mureșanu**, poeziile **Epigonii** și **Împărat și proletar**, articolele sale politice de început.

Discuția pe care o poartă poetul-narator cu Toma Nour, privitoare la *mizeriile acestei generațiuni*, la neajunsurile vieții sociale, politice, morale din timpul său, stă sub semnul **crezului său social-politic**, așa cum și-l va ilustra și în articole-polemice apărute în "*Federațiunea de la Pesta*", (în anul 1870), iar mai târziu, în "*Curierul de Iași*" și "*Timpul*". În numele acestui crez, el judecă aspru *fantasmagoriile falsei noastre*

Scanned with OKEN Scanner

civilizaţiuni şi, de pe poziţia ***claselor pozitive,*** denunţă lumea românească a epocii, în care afli *istorici ce nu cunosc istoria, literaţi şi jurnalişti ce nu ştiu a scrie, actori ce nu ştiu a juca, miniştri ce nu ştiu a guverna, financiari ce nu ştiu a calcula, /.../ "suflete" deloc "înamorate de limba şi datinele strămunilor"/.../. Cât despre inteligenţa noastră – o generaţiune de amploiaţi...de semidocţi...oameni care calculează cam peste câţi ani or veni ei la putere...inteligenţă falsă*[235]. Salvarea este una singură, pe care o indică, *încet şi răguşit,* Toma Nour: *Schimbaţi opiniunea publică, daţi-i o altă direcţiune, răscoliţi geniul naţional – spiritul propriu şi caracteristic al poporului din adâncurile în care doarme, faceţi o uriaşă reacţiune morală, o revoluţiune de idei, în care ideea de* ***românesc*** (subl. autorului) *să fie mai mare decât uman, genial, frumos, în fine, fiţi români, români şi iar români*[236]. Dragostea pentru propriul popor trebuie extinsă asupra întregii omeniri, omenirea să fie *prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atâtea culori. O prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanţe. Naţiunile nu sunt decât nuanţele prismatice ale omenirii. /.../ Faceţi ca toate aceste colori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de lumina ce le formează şi fără care ele ar fi pierdute în nimicul neexistenţei – căci în întunericul nedreptăţii şi a barbariei, toate naţiunile îşi sunt egale în abrutizare, în îndobitocire, fanatism, în vulgaritate*[237].

Iubirea faţă de alte naţiuni, spiritul de **înfrăţire** în apărarea aceloraşi valori, alcătuiesc baza amplei discuţii despre *cosmopolitism* pe care o duc poetul şi Toma Nour, pentru că amândoi gândesc cum gândeau revoluţionarii paşoptişti, discipoli ai lui Bălcescu.

Toma Nour este, cum lesne se poate deduce din portretul ce i se face şi din discuţiile purtate cu noul său prieten,

Scanned with OKEN Scanner

descoperit în taverna bucureşteană, o ***natură problematică.*** *Nenăscut la punctul acela în timp, care ar conveni caracterului lui,* el trăieşte într-o ***epocă de tranziţiune***, care, în lipsa ei de echilibru, se caracterizează, prin toate *mizeriile generaţiunii prezente*. Fiinţă, cu un statut ambiguu, în care **divinul şi umanul** se întregesc complementar, Toma este un **daimon** (în accepţia antică a termenului), un **genius**, *un demon dumnezeiesc.* Căzut pe pământ, lovit de *fantasmagoriile falsei civilizaţiuni*, el şi-a pierdut, în atingere cu un mediu ostil, *idealele cele mai sublime* şi *visurile cele mai dragi*. **Îngerul de geniu**, pustiit, ***se demonizează***, dar nu într-atât încât să dobândească atributele unei distrugătoare forţe malefice. **Satanismul** lui Toma Nour este, cum bine s-a spus, un ***sentimentalism răsturnat***, născut din decepţii adânci şi dintr-o revoltă colosală. O revoltă comunicată – s-a văzut din citatele date – ostentativ şi retoric, într-o tonalitate înverşunat **polemică** şi cu o **gestică patetică**, proprii unui **extravertit** şi îndreptăţite la un **insurgent** ce-şi întemeiază refuzul de adaptare la o lume alienată, nu doar pe **injustiţie**, ci şi pe o pătimaşă **dragoste de ţară**. Patria în suferinţă, **nefericita patrie**, este un **topos** al scrisului eminescian, memorabil prin profunzimea şi frumuseţea rostirii lui şi în romanul **Geniu pustiu**.

Această înaltă tensiune a sentimentului patriotic (*cel mai frumos şi mai moral dintre sentimente*, îl consideră, undeva, poetul), **titanian** în sensurile lui protestatare şi afirmative (Zoe Dumitrescu - Buşulenga înscrie acest titanism românesc între vechile geneze ale motivului în ***Sturm und Drang-ul*** **european**, de la sfârşitul secolului al XVIII-lea[238], iar Aurel Petrescu încadrează, estetic, **Geniu pustiu** într-un ***preromantism de factură sturmeriană***[239]) converteşte satira şi revolta lui Toma Nour în **Acţiune** şi **Faptă**. Elogiul **afirmaţiei** şi nu al **negaţiei**,

Scanned with OKEN Scanner

îi înnobilează îndemnul la **activismul** cel mai constructiv, pentru a face ca *ideea românesc să fie mai mare decât uman, genial, frumos*. Inadaptabilul Toma Nour devine, în accepţia goetheiană a termenului, magistral interpretată de Lucian Blaga, *un* ***duh pozitiv al creaţiei****, al productivităţii, al* **faptei**[240]. Mai compensativă decât **visul**, decât **iubirea**, ale căror căi purificatoare sunt străbătute în căutarea paradisului pierdut, **Fapta** devine o soluţie de viaţă, un **sens** al ei.

Odată definit caracterul sub aspect fizic şi spiritual, poetul trece cuvântul eroului său, Toma Nour, personajul cel mai angajat în aventură. Acesta se înfăţişează ca un **alt Werther** deliberând şi acţionând, în jurnalul pe care-l trimite din închisoare, în pragul morţii, prietenului său depărtat, întâlnit în taverna bucureşteană. Este acest jurnal *întâiul (şi unicul) jurnal interior românesc*, cum s-a observat, **o confesiune romantică**, o tristă şi neobişnuită poveste a vieţii lui Toma, din cuprinsul căruia îi cunoaştem ascendenţa ţărănească, copilăria săracă, anii de studii la Cluj (în prezentarea cărora descoperim multe din datele perioadei şcolarităţii poetului însuşi, la Blaj), iubirea nefericită pentru Poesis, întâlnirea cu Ioan şi alte multe întâmplări ale unei vieţi răvăşite de nelinişti şi căutări.

Pictorul Ioan este o altă **ipostază** a eului eminescian, căruia autorul romanului îi împrumută, cu aceeaşi luciditate, trăsături şi date autobiografice. **Natură problematică**, torturat de nelinişti imaginative, cu o viaţă afectivă profundă, Ioan este şi el un **sentimental** şi un **lucid.** Ceea ce-i domină complexitatea-i caracterologică este amestecul de **pasiune generoasă** şi de **luciditate rece**. Mizantrop şi umanitarist, căruia realitatea i-a impus o continuă şi dramatică zbatere între

Scanned with OKEN Scanner

credinţă şi **îndoială**, Ioan reuşeşte, totuşi, după o amară experienţă, să-şi convertească durerea şi dezamăgirile în **revoltă şi forţă morală**. Eroii lui Eminescu nu evadează încă în **solitudine**, în **vis** sau în **lumile** descoperite prin lectura operelor lui Fichte, Scheling, Schopenhauer. **Inadaptabili**, ei nu şi-au pierdut **iluziile şi ardoarea**. Răzvrătiţi sociali, ei iubesc **lupta** şi caută în ea şi **frumuseţea şi împlinirea vieţii**. Interesantă şi nouă este organizarea, în cadrul compoziţiei romanului, **a două planuri narative**, care merg paralel şi, din când în când, **se interferează**. Pe un plan, se desfăşoară **existenţa lui Ioan şi a Sofiei**, îngerul blond, care, murind, îl aruncă pe cel ce a iubit-o într-o dezuniune şi sfâşiere lăuntrică totală. Dorinţa transcenderii condiţiei umane prin iubire şi imposibilitatea realizării ei, rămâne un alt **topos** al scrisului eminescian. Pe cel **de-al doilea plan**, sunt zugrăvite zbuciumul şi chinul infernal al trăirilor lui **Toma Nour şi ale Poesis-ei**. Unitatea construcţiei se clatină prin recurgerea la această ***barocă*** închipuire de **intrigi paralele** (există, de fapt, şi un al treilea plan – cel al naratorului!)[241], dar ea rămâne o fecundă **modalitate de adâncire** a individualităţilor eroilor, de dobândire a unor dimensiuni ale profunzimii pentru personaje şi destinul lor tragic[242]. Nu este exclus ca Eminescu să fi învăţat acest procedeu de la **Shakespeare**, modelul *acvilei Nordului* fiindu-i mereu la îndemână în tot ceea ce a întreprins.

În planurile de existenţă a celor doi eroi există o izbitoare **analogie** de situaţii, de aceea le-a şi pus autorul romanului *pe două coloane*[243]. Amândoi sunt **orfani**, o situaţie frustrantă care-i face să fie altfel decât cei din jurul lor, amândoi cunosc **experienţa iubitei moarte**; mai întâi Ioan, care, dezlegat de lume, după moartea Sofiei, devine *pribun* în armata lui Avram Iancu, cade rănit în luptă şi moare ucis de mâna bătrânului

Scanned with OKEN Scanner

comandant, care-l iubea ca pe copilul său, ca să nu cadă în mâna duşmanilor.

Toma, trădat de Poesis, ***pierde*** şi el **iubirea**; încearcă să se regăsească după *lungii, obosiţii / săi / ani, trişti, monotoni şi plânşi*, în mijlocul alor săi, din satul natal; pleacă, apoi, în munţi, **la revoluţionari**, îl va răzbuna pe Ioan, se întoarce la Cluj, unde află de moartea Poesis-ei şi sacrificiul ei (se prostituase ca să-şi salveze tatăl), **rătăceşte prin Europa**, prins în neclare lupte politice, ca să moară şi el - presupunem - de o moarte violentă. Un fragment, rămas între manuscrisele poetului / **Toma Nour în gheţurile Siberiei** /, urmăreşte destinul eroului într-o închisoare din Rusia ţaristă, şi, apoi în deportare, în Siberia.

Nu puţine sunt şi **deosebirile de natură** între Toma Nour şi dublul său Ioan, amândoi - **proiecţii obiectivizate** ale eului eminescian. Ioan este întruchiparea frumuseţii, purităţii, bunătăţii, iubirii şi iertării. Portretul, pe care i-l făcuse prietenul său Toma Nour, înfăţişa un *copil ca de vreo optsprezece /ani / - cu păr negru şi lung, cu buzele subţiri şi roze, cu faţa albă ca marmora şi cu nişte ochi albaştri mari sub mari sprâncene şi lungi gene negre. Ochii cei albaştri ai copilului erau aşa de străluciţi, de un colorit atât de străin, încât păreau că privesc cu inocenţa, cu dulceaţa lor mai femeiască asupra spectatorului ce privea în ei /.../. Cât de frumos era acest copil şi ce tânăr a murit*[244]. Avea mâini *fine, dulci, albe, trăsăturile feţei de o paloare delicată*, ochii *de o adâncime nespusă*, fruntea *arcată* şi părul *undoind*, încât cel ce-i privea chipul, *lucrat în ulei*, ar fi putut crede că este *chipul unei femei travestite*. Este o aluzie la **androgin** şi ea constituie o **referire indirectă la calitatea**

Scanned with OKEN Scanner

angelică a eroului. Există şi o **referire directă**, atunci când Toma îl numeşte pe Ioan *acel copil, acel înger blând...*

Toma Nour, în schimb, este un **demon**, un **Satan**, cum este înfăţişat în portretul ce i-l face poetul-narator, chiar la începutul romanului, cu **o natură incandescentă**, a cărui trăire cunoaşte stări de exaltare şi de deznădejde excesive, cu **răsturnări**, uneori nu îndeajuns de **motivate**, de un efect dramatic supraîncărcat. **Două suflete** de naturi **contrarii**, dar **complementare**, care ne amintesc de aspiraţia, fără limite, spre unitate, ce au marcat viaţa şi creaţia geniului eminescian.

Retragerea în cochilia propriului eu, în *anul durerii '48*, este considerată drept o **stare vinovată**. Toma şi Ioan, cum am arătat, devin **tribuni** ai lui Iancu în **revoluţia transilvăneană** şi această subordonare a destinelor individuale marilor ţeluri ale istoriei îmbracă, în romanul lui Eminescu, expresia unui puternic **umanism şi optimism**, distanţându-l, prin **crezul acţiunii**, de realizările de acelaşi fel ale multor romantici. Motivul este, în acest fel, **selectat** de pe alte poziţii ideologice şi afective şi, în această **nouă reinterpretare**, el se întâlneşte, de pe acum, din jurul anului 1870, **cu temele majore ale meditaţiei filozofice şi politice** ce au structurat creaţia eminesciană în întregul ei.

De la un **poem al vieţii lăuntrice**, cum este romanul în prima sa parte, realizat, în încercarea de **romantizare a epicului**, prin apelul la naraţiunea la persoana I şi, în cadrul ei, la **formula jurnalului**, care înlesneşte **actul confesiunii**, se ajunge, prin **epicizarea** romanticului, la o prezentare **panoramică şi spectaculoasă a revoluţiei** din Ardeal. Naraţiunea **se obiectivizează**, povestitorul, rămas în umbră, pare că se estompează în faţa faptelor. Prezenţa i-o simţim, totuşi, în **precipitarea** acţiunii, în **mişcarea** gândirii şi a **efectului**.

Scanned with OKEN Scanner

Descripţia dobândeşte o mare libertate ca şi accesul naratorului în lumea personajelor, pe care le **însoţeşte** pe albia evenimentelor şi ale căror fapte le **observă** şi le ***judecă***, fără să mistifice adevărul istoric, tot timpul de pe poziţia *naţiunii sale de paria*.

Revoluţia este evocată în **detalii pregnante**, prilejuind tablouri de un **colorit violent şi macabru**, realizate, cum s-a spus, cu o *voluptoasă insistenţă* (pentru că, precum toţi romanticii, Eminescu posedă simţul **grandiosului** în chip hipertrofic). Halucinante sunt câteva scene de un **realism crud**, cum e cea a spânzurării preotului ortodox, a încercării de viol al fiicei acestuia, a omorârii grofului ungur sau apocalipticul episod al pedepsirii sasului trădător, legat de grinzile morii sale aprinse. Îl citãm pentru a ilustra **viziunea** unui rebel şi răzbunător, marcat de o adevărată pecete infernală. *Moara începu a se mişca, a pluti aprinsă pe valuri.*

- Şi foc şi-nec! Strigă bătrânul teribil, suit pe-o piatră şi ridicând pumnul la ceruri; - acum de-am făcut rău, pe sufletul meu să cadă!

Aspect teribil! Urlau roţile, scrâşneau pietrele, trosnea înflăcărata moară, ţipa cu sălbăticie morarul în mormântul de jar. Întreaga moară părea un bătrân şi bolnav balaur de foc, care scormolea urlând, cu aripile lui, valurile roşite de foc ale apei. Moara-nota repede, dusă şi de-nvârtitura roţii, şi de repeziciunea apei. Dumbrăvile de pe maluri se-nroşeau pe unde trecea palatul arzător şi deschideau cărările lor de pădure ochilor ce urmăreau spectacolul... Norii cenuşii ai cerului se roşise de foc, fumul cel greu şi gros ce-l lăsa în urmă moara ce fugea ni-neca răsuflarea[245]. Tabloul este transpus în fabulos, în virtutea unei viziuni hoffmaniene şi a unui temperament artistic fundamental liric.

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu rămâne – şi ţine să rămână – **poet** în ipostaza de **romancier.** *Cu cât mai poetic, cu atât mai adevărat!* În mod deliberat, el îşi supune **romanul** la condiţia ilimitată a **poeziei.** Şi, atunci, ***nepotrivirea*** dintre natura conflictului şi **stilul** comunicării, deformările provocate prin ignorarea proporţiilor, (*unflarea sufletului peste marginile capacităţii zilnice*, scrie G. Călinescu[246]), **muzicalitatea** discursului narativ, **stilul *gotic fabulos*, barocul frazei,** caracteristici invocate de cei care, în **superstiţia purităţii genurilor,** caută să descopere, pretutindeni, **condiţiile prozei obiective,** *balzaciene*, sunt, de fapt, **particularităţile romanului liric, romantic**, de tip **wertherian.** Unul din sensurile romanului eminescian este de a ne fi oferit, pe această cale, o demonstraţie a poeticului care nu cunoaşte margini. De la **Novalis** el a aflat că *nu există decât* ***poezie***, *restul este* ***non poezie.*** De aici, poate, şi ***fragmentarismul*** atâtor piese eminesciene, printre ele aşezându-se şi **Geniu pustiu**[247]. Cum să sfârşeşti un roman al nesfârşitului Poeziei?

Pentru aceste motive, ne este atât de preţioasă această *imperfectă, fragmentară şi intimă* **postumă eminesciană**: pentru a fi consolidat un **ciclu de existenţă a artei narative naţionale,** oferind posibilitatea de a cunoaşte, ***prin mijlocirea "icoanei româneşti"***, a unui ***erou "nenăscut în timpul său", condiţia originară*** a romanului romantic european.

Scanned with OKEN Scanner

Un aristocrat inadaptabil într-un roman junimist: Mihai Vereanu

Spre deosebire de Fulga şi Toma Nour, *nenăscuţii în timpul lor*, care îşi justifică viaţa prin **acţiune**, Mihai Vereanu, protagonistul romanului lui Iacob Negruzzi, reprezintă, în contextul **tipologiei romantice a alienatului**, versiunea **non-pozitivată** a acestuia, aceea a **pasivităţii şi ataraxiei.** Dezadaptat superior, cu o stare civilă schimbată – este fiul unui general, provenit din marea boierime a ţării – Mihai Vereanu, **eroul intelectual**, idealist, îşi acceptă decadenţa morală şi, reacţionând numai cu **sensibilitatea**, nu se salvează nici prin **metafizică**, nici prin **poezie**, nici prin **luptă**. Personajul lui Iacob Negruzzi este un **învins**. Lucru surprinzător la un spirit echilibrat, energic, deplin încrezător în funcţia majoră a **activismului**, cum a fost **junimistul** Iacob Negruzzi. El a trăit, însă, într-o epocă agitată şi instabilă, cum a fost aceea de după detronarea lui Al. I. Cuza, printr-o etapă a **decepţionismului**, legată şi de împrejurări strict **biografice**, când, pe planul scrisului literar, acţionează modelul romantic şi conceptul de **Weltschmenz**. Tipul de artist ce i se impune este, deocamdată, cel de ***liric, visător şi scrutător rece***[248]. Acestei etape de creaţie îi aparţine romanul **Mihai Vereanu.**

Iacob Negruzzi este **cel mai ilustru** dintre **fiii** înzestratului scriitor paşoptist **Constantin Negruzzi.** Prin *informaţie genetică*, de la tatăl său moşteneşte **cultul muncii,**

Scanned with OKEN Scanner

făcută serios şi tenace, şi al **valorilor spiritului** ca şi **pasiunea pentru poezie, teatru şi observaţia caracterologică**. După studiile temeinice făcute cu dascăli străini în familie, ajunge în **Germania**, la Berlin, unde, deşi duce o plăcută **viaţă de boem**, nu-şi neglijează **învăţătura**. Îşi ia **doctoratul în drept** şi ajunge să cunoască temeinic **limba germană** (şi-a redactat **jurnalul** în această limbă[249]), dar şi **franceza**, şi **engleza**. La întoarcerea în ţară, devine profesor de drept la Universitatea din Iaşi şi un element activ al vieţii literare şi poetice. Este **membru fondator al societăţii Junimea** şi **factotum-ul ei** (*nimic nu se făcea fără d-sa*, spune G. Panu, în **Amintirile de la Junimea**). Este, cu adevărat, **elementul de stabilitate** şi **osmoză** al grupării, contribuind, prin spiritu-i echilibrat şi energic, la afirmarea mişcării. La 1867, devine **redactorul *răspunzător*** al revistei junimiste "***Convorbiri literare***" şi, până la 1895, când părăseşte definitiv activitatea redacţională, tot ce însemna colaborări, administraţie şi *bucătăria revistei cădea în sarcina sa*[250]. *Convorbirile sunt fapta lui Iacob Negruzzi*, spunea N. Iorga[251] şi acesta este **adevărul**, pentru că, **longevitatea şi prestigiul** acestei importante reviste de direcţie nouă în cultura şi literatura română, sunt **opera hărniciei şi tenacităţii** redactorului ei.

Destinul operei *literare a lui Iacob Negruzzi a evoluat* ***în umbra*** *prestigiului de animator şi organizator, prin care autorul şi-a surclasat propria literatură*[252]. Lipsit de imaginaţie (spirit pozitivist) şi de capacitate metafizică, dar cu multă ambiţie şi perseverenţă, I. Negruzzi a scris **mult** şi şi-a adunat reuşitele ca şi realizările mediocre în cele **şase volume a ediţiei de autor, Scrieri complecte**, pe care şi le-a editat, la Socec, între 1893-1897. În aceste volume, găsim poezii lirice, balade, satire,

Scanned with OKEN Scanner

schițe, nuvele, piese de teatru, roman. Învestitura adevăratei valori are acea parte a operei sale în care s-a îndreptat spre **sondarea obiectivă a lumii exterioare.** Volumul **Còpii de pe natură,** cuprinzând *caractere cu model real*[253], **fiziologii,** derivate din caracterologia clasică, schițe şi nuvele realiste, constituie **partea rezistentă** a scrisului său literar ca şi **memorialistica (Amintiri din Junimea),** unde se arată a fi un **povestitor** degajat, înzestrat cu umor şi ironie.

Pentru **proza de mare amploare,** deschisă altor proporții decât cele ale schiței şi nuvelei, Iacob Negruzzi **nu a fost înzestrat.** Cu toate acestea, el a abordat şi **romanul,** într-o vreme când mai toți scriitorii nu-l ocoleau, considerându-l un **bun mod de cunoaştere** a realităților româneşti şi de promovare a unor idealuri generoase.

După ce-l publică în paginile "*Convorbirilor literare*"[254], autorul îşi tipăreşte romanul **Mihai Vereanu** în volum, în 1873. Este un roman al **dramei erotice** şi al **decepției morale** al unui erou cu un **caracter direct autobiografic,** înfățişându-l pe creatorul lui aşa cum era el, la întoarcerea din străinătate, încărcat de iluzii, ajuns repede în conflict cu mediul social şi moral în care nu se poate adapta. Iacob Negruzzi, îşi *gândeşte* romanul, cum îi scrie lui A. D. Xenopol, încă de prin anii 1870-1871, ani de căutări şi clarificări pentru tânărul jurist şi literat. Într-o **scrisoare** către viitorul **ilustru istoric,** din ianuarie 1871, îi mărturiseşte: *Eu unul am multe idei care se formează încet în capul meu, fără ca vreuna să ieie forme plastice. Romanul la care am tot gândit, doresc a-l începe într-o perioadă de singurătate şi poate într-un an sau unul şi jumătate l-aş sfârşi*[255]. L-a terminat la termenul **promis,** pentru că, în

Scanned with OKEN Scanner

şedinţa Junimii din 17 martie 1872, el citeşte *o parte din romanul său, **Mihai Vereanu**, care este foarte bine primită*, cum se consemnează în procesul-verbal al întrunirii[256]. Este curios că George Panu, în **Amintiri de la "Junimea"** din Iaşi contrazice cele afirmate în documentul oficial al societăţii: *Mihai Vereanu a d-lui Negruzzi **n-a fost citit** întreg la "Junimea", ci, mi se pare, numai cele întâi capitole. El fusese găsit **slab*** (s. n. L. B.)*; dl. Pogor îl tratase cu cruzime, iar noi râdeam înnăbuşit în unghere. Primit cu răceală, autorul nu mai aduce urmarea spre a fi cetită, ci se mulţumeşte a o publica direct în "Convorbiri", a căror redactor era /.../. Acest roman, pe cât îmi aduc aminte, era un fel de roman **à these**, eroul având anume convingeri, în jurul cărora romanul se învârteşte. Necontestat că, după impresia care o am de pe atunci, **Mihai Vereanu** este o lucrare **mediocră**; în operele d-lui Negruzzi se găsesc lucruri bune, chiar unele de valoare*[257]. Se pare că Gheorghe Panu nici **nu a participat** la şedinţa pe care o evocă în amintirile sale, cum **n-a fost prezent** nici la şedinţa în care Eminescu **a citit** nuvela **Sărmanul Dionis**, judecată, şi ea, cu multă *cruzime* de Pogor şi alţii. Oricum, istoria literară a înregistrat, la vreme, faptul că memorialistul Panu **denaturează**, nu de puţine ori, adevărul în amintirile sale, deşi el, ca să-şi justifice poziţia, nu uită să declare că la "*Junimea*" circulau două păreri: *părerea care se scria şi părerea care se avea*[258].

Negruzzi, deloc afectat de atitudinile confraternilor săi, cu umoru-i ştiut, a citit, la una din întrunirile societăţii, câteva din *nişte scrisori satirice anonime trimise lui à propos de romanul M. Vereanu*[259], menţionează, I. E. Torouţiu, în documentele sale.

Este important de reţinut, în aceeaşi ordine de idei, că Iacob Negruzzi a fost implicat, cu romanul său, într-o **celebră**

Scanned with OKEN Scanner

polemică a timpului, iscată de faimosul ***studiu de patologie literară*, Beţia de cuvinte în "Revista contimporană"**, al lui Titu Maiorescu, apărut la 1 mai 1873, în paginile "*Convorbirilor literare*". Colaboratorii "*Revistei Contimporane*" au răspuns atacurilor maioresciene, slujindu-se, ca exemple condamnabile, de opere ale scriitorilor promovaţi de "*Junimea*". Între aceştia s-a aflat Negruzzi, **cu ultima sa operă literară**, judecată **aspru** pentru **greşeli de gramatică, erori de compoziţie şi de folosire improprie a termenilor**, neajunsuri, între multe altele, semnalate de Maiorescu, în textele colaboratorilor revistei incriminate (Pantazi Ghica, G. Sion, V. A. Urechia, A. Tr. Laurian ş.a.)[260].

Iacob Negruzzi îi răspunde târziu lui Petre Grădişteanu, cel care ia apărarea colaboratorilor "*Revistei Contimporane*", şi nu o face direct, ci prin intermediul unei usturătoare **satire în versuri, Satira II, La câţiva autori contimporani**, în care recurge la metoda şi exemplele folosite de Maiorescu în cele două studii ale sale de *patologie literare*[261], rămânând atât de tributar mentorului "*Junimii*", încât îi reproduce *nu numai acuzaţiile, dar şi formularea lor*[262].

Romanul a fost citit cu interes de contemporanii autorului lui, cum îşi aminteşte Duiliu Zamfirescu şi chiar comentat cu pricepere analitică şi bună cunoaştere a problematicii genului. O amplă şi pertinentă **analiză critică**, de departe cea mai importantă din câte s-au scris asupra operei lui Negruzzi în timpul vieţii acestuia, aparţine tânărului, pe atunci, **Ioan Slavici**. După lectura primelor patru capitole ale romanului, găsite în paginile "*Convorbirilor literare*", în numărul din 1 aprilie 1875, îi scrie, imediat autorului: *este bine*

Scanned with OKEN Scanner

*că se publică o scriere mai îndelungată şi atât de interesantă precum este **Mihai Vereanu**. Am însă să-ţi fac câteva observări /.../ se vede că el este precugetat: se vede că întregul este alcătuit în mână cu critica; caracterele sunt bine şi sigur formate, interesul este susţinut /.../ el promite a fi un **roman bun**, bun în deplină putere a cuvântului. Un lucru însă /.../. Mie-mi pare că romanul e **precugetat**, dar nu este gândit /.../ lipseşte însă **farmecul vieţii**: scenele sunt prea puţin dezvoltate, mişcările sufleteşti sunt prea **palid** zugrăvite. Totul pare ca un tablou lucrat cu creionul...*[263].

Un an mai târziu, când cunoaşte romanul în întregul lui, *din doască-n doască*, îi scrie, din nou, lui Negruzzi, **de la Viena**, unde se afla, la 10 martie 1874, şi reia aprecierile, dar nu ignoră *părţile slabe*, pe care le enumeră metodic, în deplină cunoştinţă de cauză. *Îţi mulţumesc de două ori: o dată pentru că ai scris, altă dată pentru că mi-ai trimis **Mihai Vereanu**. N-am însă să-ţi fac complimente. Chiar şi dacă aş fi omul complimentelor, aflu că astă-dată ele sunt – cel puţin – de prisos. Stau în faţă cu o scriere premeditată. **Mihai Vereanu** este un roman în care pornirile poetice sunt vărsate cu precugetare în formele estetice. Fieştecare pagină din **Mihai Vereanu** arată pe omul de gust /.../ numai decât am văzut că n-am a face cu un lucru de clacă /.../. Din început până-n sfârşit, **Mihai Vereanu** pretinde cu egală putere a fi cetit /.../ dacă o scriere beletristică prin eà însăşi nu prètinde a fi cetită, înceată a putea fi folositoare /.../. Nesmințit, romanul ar putea să fie mai interesant /.../. Legătuinţele între începutul şi sfârşitul romanului sunt cam slabe /.../, caracterele sunt formate cu destulă consecvenţă psihologică. Ar fi însă de dorit ca ele să fie **mai marcate**. De asemenea şi situaţiunile /.../, simţămintele sunt fără prefacere, fără exaltare şi cu totul naturale. Dar ele sunt*

Scanned with OKEN Scanner

*zugrăvite cu **prea palide** colori /.../. Aş dori ceva mai **multă** viaţă, mai multă precizitate şi chiar ceva mai multă poezie...*[264] În continuare, pe mai multe pagini, Slavici ia în discuţie câteva din personajele principale ale romanului pentru a sublinia **lipsa lor de credibilitate**, ordinea acţiunii care îi lasă impresia de **arbitrar**, numărul prea mare de paranteze, care rămân deschise, personaje **uitate** ca Lucreţia, care apare la începutul romanului, ca să dispară pe toată desfăşurarea naraţiunii, şi să reapară, fără prea multe motivaţii, în final; lipsa de **semnificaţie** a unor fapte, situaţii ***prea romantice, ba chiar forsate*** etc. Cu scuze de a se fi ocupat *atât de mult* de **Mihai Vereanu**, autorul îşi încheie scrisoarea, mărturisind bucuria pe care i-a făcut-o lectura romanului *cel dintâi roman ce eu am cetit în limba română. Şi acest roman este bun*, iar greşelile, câte sunt, *puţini sunt care le vor cerca şi mai puţini care le vor afla. Oamenii vor cerca să afle numai ce este bun într-însul. Şi mulţi vor cerca, căci romanul nu numai este interesant, ci totodată şi scris în cea mai limpede limbă românească*[265].

Sunt observaţii dintre cele mai judicioase privitoare la **două categorii constituente** ale unui roman – **compoziţie şi personaj** – ca şi la **stil**, sancţionate, în timp, de toţi cei care s-au apropiat de romanul lui Iacob Negruzzi. Receptarea critică a operei junimistului moldovean, în obiecţiile de fond ale acesteia, s-a întemeiat pe judecata dreaptă, nemodificată de nici un fel de considerente extraliterare, a ardeleanului Ioan Slavici.

Analiza scrierii confirmă, în totalitate, această judecată. Ca să rânduiască, mai organizat, bogatul material de fapte şi numărul mare de personaje, Negruzzi recurge la **două planuri narative**. Pe cel mai larg şi mai bine echilibrat, este înfăţişat

Scanned with OKEN Scanner

destinul dramatic al lui Mihai Vereanu şi al familiei sale, autorul reuşind, prin comunicare de tablouri, dar şi de emoţii, să ne pună în situaţia de a fi martori la desfăşurarea numeroaselor întâmplări – multe plauzibile, altele, cu totul exagerate – care le-au brăzdat existenţa.

Pe cel de-al **doilea plan narativ,** ni se prezintă **imaginea panoramică a societăţii româneşti a timpului,** văzută cu ascuţit **spirit de observaţie şi inteligenţă ironică.** Grija pentru **exactitatea atmosferei istorice şi specificitatea locală** este proprie şi romanticului-clasic autor al romanului.

Scrierea se deschide cu **prezentarea** primelor personaje care pun în mişcare **acţiunea.** Generalul Vereanu, mare boier la origine, *bun, blând dar îndărătnic,* amator de ciubuc şi cafea turcească, cucoana Sevastiţa, soţia sa, *mult superioară în spirit soţului,* Luţica, fiica lor, *un boboc de trandafir ce vrea să înflorească,* Miss Mary, guvernanta acesteia, o englezoaică, vorbitoare a mai tuturor limbilor moderne, ce *cânta bine din clavir,* dar *pre mult ceteşte şi pre are o faţă nepăsătoare,* boierul Săndulachi Dospin, *sarcastic în vorbă şi totodată susceptibil, îmbătrânise neînsurat şi voia să-l facă pe Mihai Vereanu, care-i era fin şi nepot, moştenitorul averii sale.* Caracterizate doar **direct** de către autor, fără a mai fi puse în împrejurări definitorii pentru individualitatea lor fizică şi morală, aceste personaje rămân, în relatările predominant expozitive despre ele, cu o **tipologie precară,** deloc aprofundată, folosite doar pentru mişcarea înainte a acţiunii.

O lungă **fişă descriptivă şi analitică** îi face scriitorul doar **eroului principal al romanului,** cu propriu-i **ecou afectiv – alter-egoul** său, Mihai Vereanu, aşteptat de familie să se întoarcă de la studii din Germania. Îşi întârzie sosirea pentru că, împreună cu prietenul său, Henri Beaudieu, un tânăr pictor

Scanned with OKEN Scanner

elveţian, vizitează Italia, unde, la Veneţia, se îndrăgosteşte de frumoasa Lucreţia, care îl face, în *nestatornicia juneţii*, să uite *toate ideile de plecare şi de viitor. /.../ Figurile părinţilor şi a surorii, tabloul casei părinteşti în care copilărise şi care îl înduioşase atâta dispărură cu toate, pentru a face loc acestei singure figuri de femeie*[266]. Henri Beaudieu, *un caracter cu totul deosebit de al lui Mihai*, cu o minte care *făcea o despărţire radicală între artă şi realitate*, pentru una având o *închipuire largă, pentru cealaltă, o judecată rece şi aspră*, îl determină să-şi grăbească plecarea şi să uite *zâmbirea* frumoasei lor vecine: *Legăturile familiei şi ale patriei sunt eterne, îi zise el; oricând şi la orice nemulţumire tot la ele ne întoarcem, pe când toate celelalte şi mai cu seamă cele sentimentale ale juneţei sunt trecătoare, întâmplătoare şi slabe. Când unele stau altora împotrivă, totdeauna pentru cele întâi trebuie să ne hotărâm!*[267] **Lecţia de patriotism** a lui Henri Baudieu – şi nu rămâne singura – (întâlnim nenumărate în roman, pentru că **ideea de roman-tribună, de şcoală politico-morală**, nu-i rămâne străină lui Iacob Negruzzi) este ascultată şi Mihai, proaspăt licenţiat în drept, ajunge la părinţi, la moşia Vereni. Substituindu-se eroului, autorul îl dă la o parte şi vorbeşte cu glasul său: *Când văzu în faţă frumoasa panoramă a văiei Moldovei şi deoparte satul Verenii cu casa şi grădina părintească, faţa i se lumină deodată, inima i se strânse, un fior de plăcere îi trecu prin tot trupul şi şirul gândurilor se rupse cu violenţă. Cine va descrie simţirea ce-l cuprinse la această subită priveală? Ah! Multe momente de entuziasm are omul în viaţă, multe procură abnegarea, ambiţia, gloria şi mai presus amorul, dar nici unul nu este aşa de înălţător, nici unul nu se poate asemăna cu momentul în care un tânăr cu suflet simţitor şi închipuire vie îşi revede casa*

Scanned with OKEN Scanner

părintească ce părăsise ca copil, locul unde şi-a petrecut timpul de aur al vieţii omeneşti[268].

Tânărul, *cu suflet simţitor şi închipuire vie*, este Negruzzi însuşi, care nu face altceva decât să-şi transcrie, în aceste rânduri, patetice, **propria-i emoţie** la revederea casei părinteşti, din satul Trifeşti, de pe valea Moldovei, când se întoarce de la studii din Germania. Păstrându-şi un coeficient minim de credibilitate, personajul, Mihai Vereanu, devine, adesea, **un simplu pretext** pentru ca creatorul lui să-şi expună ideile şi simţirile.

Întors în ţară, *cu ochii în nouri şi gândul în visuri*, Mihai duce o viaţă uşoară, la moşie sau în casa boierească de la oraş, în tovărăşia multor bărbaţi şi femei. Cum romanul se dezvoltă pe **mai multe planuri**, intervin, în desfăşurarea lui, nenumărate existenţe umane, unele din ele **paralele** cu cea a eroului principal. Din multitudinea de personaje, pe care autorul le grupează în **cupluri contrastante** (**antiteza** bun-rău reprezintă o **cerinţă inalienabilă**), se disting Petru Neculai Rareş, preşedintele Societăţii literare "*Ulpia Traiana*", luptător pentru *progresul şi lăţirea belelor litere şi belelor arte* şi – adaugă ironic scriitorul – pentru *înnobilarea sufletelor poporului român*, intelectualul Victor Melini, un sceptic activ şi practic, adaptat, după o etapă a idealismului, mediului social, Todiriţă Covrig, fiu de boier, care o iubeşte pe Luţica, sora lui Mihai, poet, autor de poezii rizibile (unele sunt citate în roman), pretext pentru a-şi bate joc de poeţii care rimează *în trecut* cu *fugit* (pentru că amândouă cuvintele se sfârşesc în t!), Iordachi Soboiu, *om în vârstă, bogat, neînsurat încă, care avea plăcerea a-şi închipui că e tot tânăr*, boierii Dorneanu şi Costachi Balaur, evreul Naftulea, grecul şiret Filipopulo ş.a. Dintre *dame* se deosebeau doamna Barabez cu fiica sa Melania, Sevastiţa

Scanned with OKEN Scanner

Vereanu, cucoana Cleopiţa Zuznea, Ruxandra Balaur şi tinerele Adela Balaur, *veselă, sprintenă, cu ochii negri aprinşi şi convorbire animată* şi sora sa, Ana Mirie, orfană, crescută în casa Balaur, *cu expresiune blândă şi liniştită, vorbea puţin şi serios*.

În această lume se amestecă Mihai Vereanu, purtând discuţii, jucând gajuri, dansând la baluri. *Cu mintea frământată de aspirări multe şi nehotărâte*, Mihai nu se **poate adapta**; el manifestă o **nemulţumire totală** faţă de **ordinea lumii** reale. Este *sătul* de *dialoguri sentimentale*, urăşte aristocraţia ţării, cu totul străină de una *a meritului şi a inteligenţei*, îi disprețuieşte pe literaţii lipsiţi de talent, care umplu, cu producţiile lor ridicole, coloanele revistelor vremii, denunţă egoismul generaţiei sale, căreia *afară de interes nimic nu-i e sfânt*, interesul fiind totdeauna ascuns sub *cuvinte mari, ca naţiune, patriotism, libertate, instrucţiune, umanitate, toleranţă, literatură, ştiinţă şi multe altele, necuviinţa femeilor – cele măritate dându-şi osteneala să placă altora decât bărbaţilor lor*, ca şi cele tinere, care, *prin mii de mijloace urmăresc singurul scop al măritişului*. Iacob Negruzzi se arată, în multe pagini ale romanului său, un minuţios **zugrav** al mediului social, fără **exces** de colorit local. La descrierea realistă a **concretului diurn**, el adaugă **satira** şi **critica**, iar în dezbaterile de idei pe care le provoacă, introduce teme ale **meditaţiei sociale** din epistolele şi satirele sale, din **Cópii de pe natură** şi din corespondenţa sa bogată. **Încărcătura semantică** a acestor documente de epocă înlesneşte **cunoaşterea** lumii româneşti de altă dată.

Scanned with OKEN Scanner

Cum Mihai Vereanu are *inimă simţitoare şi compătimeşte cu cei ce suferă*, el îşi îndreaptă simpatia şi compasiunea spre **lumea satelor** şi, în **manieră discursivă**, pledează pentru *luminarea poporului subjugat* şi pentru apărarea ţăranului, considerat *mai mult decât mizerabilul proprietar, ce este numai un tiran* ce i-a usurpat *titlurile sale vechi*. Epicul respiră greu sub încărcătura teoretică a unor asemenea **dizertaţii retorice**, asociate adesea **eseului moral**, dar scriitorul, ca toţi autorii de roman ai veacului trecut, a urmărit ca scrierea sa **să placă**, dar să şi servească principiul **artei utile**.

Eroul lui Iacob Negruzzi nu scapă de *friguri şi de dragoste. Patimile tinereţii* au pus stăpânire pe el încă la Veneţia, când s-a îndrăgostit de Lucreţia, dar atunci *auzise doar preludiul dragostei care pregăteşte melodia adâncă şi cutremurătoare ce o să urmeze. Ora amorului adevărat nu sunase încă pentru Mihai Vereanu*[270]. **Drama erotică** ocupă un spaţiu întins şi în acest roman. Mihai o iubeşte deznădăjduit pe uşuratica Adela Balaur, refuzând iubirea sinceră şi discretă a Anei Mirie. Pasiunea, care, *din ce în ce devenea mai puternică*, şi-o mărturiseşte în scrisorile către Henri Beaudieu, iar Ana Mirie îşi dezvăluie chinul în paginile trimise Adelei. Aceasta din urmă îl preferă pe practicul şi abjectul Iordachi Soloiu. Mihai, *înşălat în ceea ce avea mai scump şi mai mare*, fuge *de societate, de părinţi, de toţi*. Gândul *de a tăia firul vieţii* îl stăpâneşte tot mai mult: *scopul vieţii mele este nimicit. Viaţa îmi este nu numai o sarcină, dar şi de prisos, mai bine este să-i pun capăt*[271]. Se retrage în **singurătate**, singura *binevenită*, încearcă să se vindece printr-o lungă călătorie în străinătate, dar totul este în zadar; *împrejurul său totul rămâne întunecos şi trist*. Mihai este ***un fiu adevărat al secolului***.

Scanned with OKEN Scanner

La întoarcerea în Moldova o reîntâlneşte pe Lucreţia, *dată uitării*, cum remarcase încă Slavici, mirându-se că autorul romanului n-a înţeles că *raportul dintre Mihai şi Lucreţia* trebuia *să se strecoare prin întregul roman, ba chiar ca el să determine desfăşurarea romanului*. Lucreţia, pentru care inima lui Mihai începe din nou să bată, îi este însă soră (născută dintr-o legătură a tatălui său cu soţia lui Manoil Sîrbu). Ţiganca Neacşa, în repetatele ei apariţii în roman, deloc motivate sub raportul intrigii, îl avertizase pe Mihai asupra primejdiei ce-l paşte din partea răzbunătorului Manoil Sîrbu. În lupta cu *pumnarul* dintre aceştia, Mihai e înjunghiat, iar adversarul său e ucis. Lucreţia, care-l iubea *grozav* pe Mihai, înnebuneşte la aflarea adevărului. *Mi-am găsit fratele! Mi-am găsit-fratele! Şi cu părul despletit şi ochii rătăciţi dădu într-un hohot de râs spasmodic*[272].

Finalul dramatic al romanului se consumă nu numai cu nebunia Lucreţiei, dar şi cu moartea Adelei (la naşterea unei fetiţe), cu călugărirea Anei şi surprinzător, şi cu cea a lui Mihai, care, eşuat într-un **misticism dostoievskian**, devine fratele Chirilă. Îşi ispăşeşte crima şi destinul nefericit cutreierând satele Moldovei şi mângâind pe sărmani.

Există în aceste secvenţe ale romanului mult material prezentat în maniera senzaţională a **literaturii de mistere**: preziceri macabre, răzbunări sângeroase, incest, sihastrie, toate adevărate efecte de regie. Mai toţi autorii de romane ai perioadei pe care o avem în vedere au plătit tribut modei misterelor. Literatura de mistere nu s-a redus doar la opere care prevăd misterele în titlu, precum romanele lui George Baronzi şi Ioan Bujoreanu, după cum nu au numai personaje cu stare civilă şi

Scanned with OKEN Scanner

numele stranii din **Misterele Bucureştilor**. S-a spus că moda misterelor **a stimulat** dezvoltarea romanului autohton; credem că mai curând **i-a frânat-o**, făcându-l să întârzie în progresul său, prin utilizarea recuzitei ieftine a **senzaţionalului**, a **convenţionalismului** şi a **artificialului** misterelor.

Iacob Negruzzi s-a supus, ca şi alţii, unor reguli pe care le-a considerat ca aparţinând genului, iar romanul său a avut de suferit din pricina acestei poveri. Situaţiile sunt, într-adevăr, cum observase Slavici, *prea romantice, ba chiar forsate*; totul e *cusut cu aţă albă*, cum va adăuga, mai târziu, Pompiliu Marcea[273]. Este unul din neajunsurile romanului **Mihai Vereanu**, la care se adaugă altul, mai mare, acela pe care îl sesizase tot Slavici, într-o obiecţie a sa de fond, când afirmase că romanul este *o scriere premeditată*, lipsită de *farmecul vieţii*. Într-adevăr, de la prima lectură a textului, este uşor vizibilă existenţa unor **scheme prestabilite**, anterior construite, în care nu intră **viaţa *adevărată*. Personajele**, ca şi acţiunile lor, cu toate elementele de neprevăzut, pe care autorul, ca orice romantic, nu le ocoleşte, se încadrează în **cadre previzibile**, ceea ce conduce la **monotonie** şi absenţa **verosimilului**, la artificialitate. Această *premeditare* face ca şi personajele să nu fie **viabile.** Protagonistul romanului este singurul care are mai **multă consistenţă**, procesul devenirii şi al complexităţii lui este mai atent urmărit, dar, ca şi la celelalte personaje, şi în cazul lui, stările sufleteşti sunt expuse **discursiv**, ceeá ce le lipseşte de frăgezimea vieţii. Amplificate doar epic, *caracterele* sunt înfăţişate cu puţină ***psihologie. Vocaţia descrierii***, cum bine s-a observat, *bântuie* epoca.

Inadecvarea dintre **natura** conflictului şi **stilul** redactării se menţine şi în romanul lui Iacob Negruzzi. Există multe deformări provocate de **pierderea proporţiilor**, prin **îngroşarea**

Scanned with OKEN Scanner

melodramatică a evenimentelor şi **falsa obiectivare analitică**. Formele vechiului **sentimentalism** sunt, totuşi, mai puţin perceptibile. Efectele emotivităţii şi ale pateticului, atât de puternice în romanele lui Bolintineanu şi Grandea, nu sunt exploatate. Încercarea de a se debarasa de excesul de romanesc nu reuşeşte, totuşi, în totalitate; **tenebrosul şi senzaţionalul romanului de mistere**, cum am arătat, se menţine. Nu dispare, încă, nici voinţa de **a profesa** idei. Din responsabilitate faţă de contemporaneitate, Iacob Negruzzi încorporează, şi el, în chip demonstrativ, **idei *doctrinare***, ceea ce accentuiază caracteristica de *scriere premeditată* a romanului său. Ca reuşite, înregistrăm încercarea **de multiplicare a unghiurilor narative**, fără ca subiectul să fie înecat în **multiplicitatea** episoadelor, relatarea mai **degajată** şi spirituală a situaţiilor şi gesturilor caracteristice, prezenţa **dialogului**, care dă naraţiunii **relief şi mişcare**, observarea atentă a **comportamentului verbal, prezenţa ironiei**.

În perspectiva timpului, romanul junimistului moldovean, spirit luminat şi plin de devotament cultural şi patriotic, se aliniază, prin neîmplinirile ca şi prin cele câteva reuşite spiritului unei epoci. Popasul pe marginea lui este de un real folos, întrucât verifică elanurile romantismului românesc şi începuturile de metamorfoză generală a genului pe teritoriul literaturii naţionale.

Scanned with OKEN Scanner

Dinu Milian: un inadaptat socialist

Când Constantin Mille începe să-şi publice romanul **Dinu Milian,** în paginile revistei "*Contemporanul*", el aşează, în fruntea primelor patru capitole[274], un scurt **text lămuritor** cu privire la **datele programatice** ale întreprinderii sale (pe care nu l-a mai reluat atunci când îşi tipăreşte scrierea în volum), intitulat **Spovedania unui om nou.** Îl citãm în întregime, considerându-l **important** pentru **definirea** unui scriitor care va aduce un **alt stil şi un univers epic** diferenţiat în geografia imaginară a literaturii vremii.

Pritenul meu Dinu Milian a murit. L-aţi cunoscut desigur: unul din tinerii cei mai cu viitor, inteligent şi plin de cele mai adânci simpatii pentru ideile noastre. A scris mult, dar foarte puţin a publicat. Cu limbă de moarte m-a rugat să-i rânduiesc şi să-i îndrept scrierile începute şi să le public. (Este cunoscutul procedeu romantic al manuscrisului lăsat moştenire sau găsit într-o mânăstire, sertar vechi etc.) Am făcut aceasta ca cea de pe urmă îndatorire a unui tovarăş. Prin alte hârtii am găsit un fel de autobiografie a sa, care zugrăveşte toate păsurile sale, viaţa de familie, viaţa de şcoală, viaţa de student, viaţa de răzvrătit. Din următoarele file se vede cum prietenul meu a ajuns la aceasta. Analiza psihologică a spiritului său o face fără nici o milă. Spune adevărul, puţin păsându-i dacă loveşte pe

Scanned with OKEN Scanner

cineva sau se loveşte pe sine. Pentru timpul de faţă voi lua filele cele mai însemnate din viaţa sa de şcolar, file scrise cu sânge, cu cerneala durerilor şi neajunsurilor lui. Treptat-treptat voi publica întreaga lucrare, ducând pe cititor prin atâtea locuri pe unde a trecut şi el, şi a căror amintire, desigur, o păstrează încă. ***Din punct de vedere literar, după cum se vede, Dinu Milian se ţine de şcoala naturalistă şi lucrarea sa e în spiritul lui "Jacques Vingtras" a lui Jules Vallès*** (s. n. L. B.).

Dinu Milian se ţine de şcoala naturalistă – iată o **profesiune de credinţă** care mărturiseşte o schimbare a punctului de vedere asupra **realului,** o altă **viziune** despre om. Constantin Mille a ţinut să-şi reafirme crezul artistic şi cu prilejul publicării volumului său de **Versuri,** în *precuvântarea* căruia, pentru a nu da loc *la rele înţelesuri*, se simte dator să arate *care a fost linia / sa / de purtare.* Dezicându-se de clasicism, de *lună, de stele, de nopţi veneţiene, de păstori şi de păstoriţe* ca şi de romantism (*am fugit de asemenea de romantism),* formulă ce i se pare a fi pândită, prin repetiţie, de sterilitate, el declară deschis: ***Am vrut să fiu naturalist*** (s. n. L. B.) *şi să mă asemuiesc cu spiritul vremilor noastre. Zic am vrut, pentru că, desigur, nu am putut reuşi decât pe jumătate. Pricinile sunt multe. Nu am nevoie să le număr; cititorul care cunoaşte mijlocul social, le va găsi pe toate. În năzuinţa mea naturalistă, socot că poetul e dator să se apropie de realitate, vorbind ca toţi oamenii şi zugrăvind simţurile şi patimile sale în aşa chip ca să fie şi frumos, şi înţeles, şi adevărat /.../. Adânc convins că* ***scriitorul trebuie să fie copilul vremurilor în care trăieşte*** (s. n. L. B.), *am căutat ca materialul lucrărilor mele să fie scos din* ***vremea*** *în care suntem*[275].

Pentru promovarea **manierei naturaliste** în literatură, scriitorul a pledat şi într-un **ciclu de articole,** publicat în ziarul

Scanned with OKEN Scanner

"*Lupta*" (1887), unde propune şi o **nouă formulă de roman**, considerând că acest gen romanesc ar trebui ***să disece omul, patimile şi firea lui***, în funcţie de ***mediul social şi material***. Sub acest aspect, el judecă, pe *câmpul de bătaie al literelor*, experienţele artistice care l-au premers, în proza romanescă, de la Filimon înainte.

Am stăruit asupra acestor declaraţii programatice ale autorului romanului **Dinu Milian**, pentru că, şi în **practica sa literară**, nu doar în teorie, C. Mille, situându-se în orizontul european al genului, antrenează proza românească spre **deschideri noi**, sub semnul unor **acţiuni reformatoare**, cu urmări adânci în desfăşurările de la noi. Scriitorul se arată convins, cum o şi declară, că **figura omului şi condiţia lui în mediul care-l înglobează** se înfăţişează, încă, cu multe laturi nedivulgate, **ascunse**, mereu ferite de privirile întrebătoare. Or, **definirea umanului** nu se poate realiza decât prin **luminarea intensă a tuturor aspectelor: sociale şi psihice, biologice şi morale**. Omul este o **realitate condiţionată complex**, de neexplicat decât prin **explorare amănunţită a tuturor straturilor** care-l compun. În pledoaria pentru o cuprindere mai vastă a **omenescului**, Constantin Mille, cititor al operei romancierului francez Emile Zola, ţine să fie adus sub proiectoare şi **omul biologic**, convins că, prin relevarea biologicului, se înmulţesc posibilităţile de explicare a întruchipărilor vieţii şi de înţelegere a unor determinări ale actelor umane. Autorul romanului **Dinu Milian** nu ajunge la **descrieri insistente de suferinţe fizice**, la infirmităţi hidoase, asociate mizeriei sociale, cum va face Barbu Delavrancea şi nici la ipostazele **biologicului degradat** din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, necruţătoare în minuţioasa zugrăvire a *trupului sufletesc*. Acţiunea artistică a acestora ca şi a altor

Scanned with OKEN Scanner

scriitori aparţinând altui veac, al XX-lea, este însă **prevestită** de demersurile făcute în forme incipiente, dar cu mari efecte primenitoare, de autorul romanului **Dinu Milian.**

Cine este acest scriitor care nu mai respectă virtuţile şi canoanele genului, care îşi îngăduie libertăţi şi îndrăzneli faţă de vederile esteticii întemeiate pe criteriile secolului al XIX-lea şi îşi permite, ca ***scriitor socialist***, derogări ce se constituie, nu în defecte, ci în calităţi? Este, în ordine cronologică, primul scriitor al noii direcţii literare a **Contemporanului** şi, cu siguranţă, **cel mai reprezentativ** din cadrul ei. Fiul unui boiernaş scăpătat, devenit un modest funcţionar, rămas orfan la 15 ani, C. Mille cunoaşte de mic privaţiunile şi umilinţele copilului sărac. Bursier al mai multor şcoli din Iaşi, ajunge, după examenul de bacalaureat, student la Facultatea de litere şi la cea de Drept, mereu pus într-o situaţie de inferioritate din cauza situaţiei materiale precare. Este un intelectual tânăr, onest. În onoarea ipocriziei, simte nevoia de puritate şi dreptate. Nu se poate **adapta** unei lumi care este departe de a trăi în **spirit** şi de a se conduce după **legea morală**. Însufleţit de idealuri democratice şi umanitariste, el este uşor cucerit de **ideile socialismului**, trăind şi formându-se sub înrâurirea dr-ului Russel, a lui Dobrogeanu-Gherea, a fraţilor Nădejde. Devine un **militant al mişcării socialiste** din Iaşi, colaborează la publicaţii muncitoreşti ("*Socialistul*", "*Drepturile omului*", "*România viitoare*" etc.), participă la pregătirea apariţiei revistei "*Contemporanul*" (1 iulie, 1881), în paginile căreia publică versuri, nuvele, articole literare şi social-politice, traduceri. În concepţia sa literară, urmează îndeaproape **principiile esteticii deterministe şi ale orientării critice a lui C. Dobrogeanu-Gherea**, considerând că

Scanned with OKEN Scanner

arta, prin originile şi finalitatea sa, se află în **strânsă dependenţă de societate**, iar scriitorul, *copil al vremurilor în care trăieşte*, este obligat să se facă **expresia** tendinţelor acestor vremuri şi a unor idealuri înalte. Spirit luptător, intolerant cu intoleranţa, a scris o **poezie incendiară** (*a luptei zângăneală e traiul meu poetic*, declară el), în care face figura poetului răzvrătit, iconoclast. Îmbrăcat în *mantia-i de dispreţ, blestemă întreaga fire, la ceruri pumnul* şi *scuipă în tot ce e înjosit.* Lirismul e ***declarativ***, de o vizibilă **dilatare verbală**. Volumul său de versuri, cu cele două compartimente: **Din caietul roşu** şi **Din caietul dragostei** - *amor şi răzvrătire* fiind cele două surse de inspiraţie -, nu a trecut neobservat în epocă. *Mille e poet, spunea Eminescu,* (*îşi aminteşte Vlahuţă, într-una din paginile sale memorialistice*). *În **Caietul roşu** al lui am găsit lucruri minunate, minunate!...*[276]

Constantin Mille a scris şi multe nuvele (adunate în volumul **Feciorul popii**), cu **un univers uman diferit**, aparţinând **lumii celor mărunţi şi umiliţi**, de unde tonalităţile **melodramatice** şi accentele **ironic-sarcastice** ale unei proze în care, slujindu-se de descriere şi evocare, se face, prea vizibil şi fără prea multă subtilitate, **pedagog social**.

Eliminat din Universitate pentru faptul de a fi participat la aniversarea Comunei din Paris, C. Mille pleacă în străinătate, în Belgia (în toamna anului 1881), unde îşi continuă studiile, luându-şi şi doctoratul în drept. Legăturile mai vechi cu mişcarea socialistă şi le păstrează şi, în contact cu cercurile socialiste din Belgia şi Franţa, participă la redactarea revistei de orientare socialistă "*Dacia viitoare*", apărută, în 1883, la Paris. În coloanele acesteia publică o suită de articole, sub titlul **Starea de faţă a socialismului**, interesantă ca privire panoramică,

Scanned with OKEN Scanner

obiectivă şi cuprinzătoare, asupra **mişcării socialiste române şi europene.**

În 1884 se întoarce în ţară, se stabileşte, ca avocat, la Bucureşti şi îşi continuă bogata-i activitate publicistică la "*România liberă*", "*Evenimentul literar*", "*Munca*" etc. La gazeta condusă de Gheorghe Panu, "*Lupta*", unde, fără să renunţe la articolele politice, scrie cronici literare, dramatice, discută probleme din literatura naţională şi universală, şi face, din rubricile **Săptămâna literară** şi **Cronici de joi,** o lectură căutată de cititori pentru materialul bogat de fapte şi idei, prezentat într-un **stil alert, ironic, pregnant.** Când ajunge să publice şi la ziarele "*Adevărul*" şi "*Dimineaţa*" (pe care le şi conduce, după primul război mondial), de altă orientare decât "*Lumea nouă*", cotidianul partidului social-democrat al muncitorilor din România, **relaţiile** sale cu mişcarea socialistă **se întrerup,** înscriindu-se în rândul *generoşilor trădători.* Trăieşte o dramă puternică, ale cărei ecouri se fac simţite în paginile volumului său, de însemnări memorialistice, **Letopiseţi.** Născut în decembrie, 1861, C. Mille moare în februarie, 1927, lăsând în urmă o prodigioasă activitate. Posterităţii nu îi cere decât să fie *citit înainte de a fi criticat.*

Romanul **Dinu Milian** a apărut, cum am amintit, **fragmentar** (primele patru capitole), în "*Contemporanul*", sub titlul, sugestiv, **Spovedania unui învins,** încă din 1882. **În întregime,** este tipărit în foiletonul ziarului "*Lupta*" (1886-1887) şi, la sfârşitul anului **1887, în volum.**

Scris la **persoana I,** romanul este **direct autobiografic,** înfăţişând destinul unui personaj care cunoaşte, devreme, **sentimentul frustrării sociale,** sortit fiind **eşecului şi**

Scanned with OKEN Scanner

destrămării. Ficţiunea fiind total **exclusă,** scriitorul se menţine în planul **realului** şi nu greşeşte, pentru că aici e spaţiul în care se relevează caractere şi se prefigurează, pregnant, condiţia omului.

Ca să-şi reconstituie istoria, de la naştere până la părăsirea ţării şi plecarea în străinătate, eroul recurge la **memorie,** o memorie **fidelă,** prin care priveşte lumea şi o judecă. Faptele vin spre cititor în ordinea transmisă de această memorie: **cronologia** este respectată; în faptele reproduse de întoarcerea în timp se pune ordine. **Observator atent** al vieţii, eroul îşi **triază** amintirile, trecându-le prin mai multe **trepte ale memoriei.**

Cea dintâi imagine, decupată din *noaptea amintirii*, este cea a **casei părinteşti,** din cerdacul căreia se vede Iaşul. *În cadrul verde al dealurilor ce-l înconjoară, se arată ca într-o panoramă. Colinele urmează unele după altele, schimbându-şi tonul culorilor cu depărtarea; o gradaţiune întreagă de culori care merge de la verdele închis al dealurilor Cetăţuii şi ale Galatei, la albastrul deschis care se uneşte cu cerul, al Bordei. Şi aici orizontul se închide, lumea mea se sfârşeşte. Dincolo de aceste margini este necunoscutul, un necunoscut albastru ca cerul şi care mă face să-l doresc*[277]. Este singura dată când Iaşul natal apare descriptiv în această viziune panoramică, cu vizibile imixtiuni lirice. De acum încolo, Iaşul va fi prezent doar în conştiinţa eroului.

Din cea de a **doua amintire** se desprinde, la fel de atent decupat, **tabloul familiei. Tatăl,** bătrân, îşi înnoadă firul vieţii cu resemnare, dar cu o asprime de om fără noroc (boiernaş scăpătat, ajuns un umil funcţionar). Este violent, cu simţăminte

Scanned with OKEN Scanner

tocite: *când era supărat mă bătea; când stricam un lucru, mă bătea; când nu-l ascultam, mă bătea.* Mama, *bolnăvicioasă, crescută de mică de o mătuşă din Bucovina /.../, fire blândă şi nevătămătoare, ea a crescut, încetul cu încetul, fără patimi, fără doruri, fără plăceri zgomotoase, fără dureri mari, necerând mai mult decât, iederă mlădioasă şi iubitoare, să se susţină pe trunchiul puternic al unui bărbat iubitor*[278]. N-a avut, nici ea noroc; s-a căsătorit cu un bărbat mai bătrân cu 25 de ani decât ea, şi a dus *o viaţă fără plăceri, fără zguduiri, fără dragoste.* Schingiuită moralicește, a murit, devreme, de oftică. Cu cele **două surori** mai mari, Dinu se bate mereu. Era un *spânzurat*; le fura *cofeturile* şi le strica jucăriile. Singura care i-a înţeles copilăria a fost *ţiţaia* Dodo, o soră a mamei, rămasă fată bătrână. Ea *îşi pune toată dragostea pe care nu o putuse da altuia, în dragostea noastră.* Îl scăpa de la bătaie şi, în lungile seri de iarnă le spunea poveşti. *Cadrul albastru* al amintirilor se posomorăşte când i se arată chipul ţiţaiei Luţa, altă soră a mamei, văduvă scăpătată, femeie răutăcioasă, care nutrea o ură neîmpăcată pentru tatăl lui Dinu, învinuindu-l *că îi mâncase starea.* În această parte de început a romanului, scriitorul dovedeşte **capacitatea de a crea o atmosferă**, de a fixa un **univers uman** şi chiar o **tipologie memorabilă**, pentru că chipurile tatei *pornit pe drumul nebuniei* şi al mamei, *roasă de viermele oficii*, imagini ale suferinţei eterne, rămân gravate puternic şi în memoria noastră! O **autenticitate** de bună calitate caracterizează aceste pagini.

Ca să fie scos din *mijlocul social al lui Tudorache / vizitiul /, al ţigănaşilor, al slujilor,* şi să ajungă *om de treabă,* Dinu este dat la şcoală. Ajunge semibursier la *Institutul privat al Academiilor*, pentru că, deşi *mărginiţi în mijloace* (trăiau în societatea oamenilor bogaţi - *viaţa cea mai ticăloasă cu putinţă:*

Scanned with OKEN Scanner

munceşti pentru a părea, nu pentru a mânca), părinţii nu admiteau ca fiul lor să înveţe la o şcoală publică, ca să stea în aceeaşi bancă cu fata jupânesei Casandra. Nouă ani de zile, Dinu Milian este **bursierul sărac** între **elevii bogaţi**. *Nouă ani de zile am suferit şi am scrâşnit dinţii sub greutatea stării mele înjositoare; sărac între bogaţi, la buna voie a tuturor. Am plecat de atâtea ori fruntea, pe când aş fi trebuit să o ridic cât mai sus, încât mă mir cum mi-au rămas spetele drepte, cum am mai putut ridica capul*[279]. Când ajunge, din anul II, la internat, îndată *toate viţiurile internatelor, viţiurile care ucid inteligenţa în faşă,* un *focar de conrupţiune,* ce îl face să se simtă dator să strige şi să arunce blesteme împotriva acelora care *din neghiobie sau din speculă, pun viţiul în aşa împrejurări că trebuie să se dezvolte şi să crească*[280].

Vechiul **conflict al individului cu societatea** acum se declanşează. Dinu Milian devine un **răzvrătit,** relevând condiţia morală a omului instalat în aşteptare şi singurătate.

Lumea în care trăieşte eroul, în aceşti ani de şcoală, este **vie, pregnantă,** deşi personajele cu care vine în atingere, profesori (papa Culai, directorul Musteaţă Roşie, Pipăruş, Don Bârzoi – inspectorul) şi elevi (Maşoţă, Aclas, Lapoviţă, Micu, Colţun ş.a.) rămân până la urmă **incerţi.** Constantin Mille ştie însă să reconstituie o **atmosferă morală, un peisaj social aspru,** să transcrie o **experienţă trăită.** Cu o viziune de un **realism acut,** el înfăţişează exponenţi tipici ai unui anumit mediu social, frământaţi de pasiunile rudimentare şi limitate ale acestui mediu. O face cu **suficientă detaşare,** fără să estompeze brutalităţile, fără infuziuni ale lirismului.

Scanned with OKEN Scanner

Şcoala îl *înfioară*, îl *dezgustă* şi îl face să gândească mereu la *dreptul răzvrătirii*. Ca să cunoască *beţia răzvrătirii*, ca să-şi mişte *fiinţa amorţită de inacţiune şi laşitate*, Dinu, în fruntea elevilor, face *revoluţie*. Se baricadează în clase şi-i înfruntă pe profesori şi pe portari cu beţe şi bolovani. Este eliminat din şcoală, dar la intervenţia unchiului Mihalache, este reprimit. Chipul galben al mamei, *tuşind, plângând şi retrăgându-şi de la gură batista-i înroşită*, îl face să renunţe la răzvrătire şi să redevină, dezgustat de sine însuşi, *mişel şi ticălos*, adică să îndure *umilinţă peste umilinţă*.

O egală reprezentare o au liricul şi epicul, **impresia subiectivă** şi **consemnarea detaşată** în cele două episoade în care, văzute de aproape, eroul descrie nebunia tatei şi moartea mamei. Trecând prin viaţă, Dinu Milian priveşte lumea din jur, iubirea, moartea cu o voce aspră, neînecată de duioşie. **Cruzimea** viziunii este vizibilă în urmărirea creşterii progresive către un prag extrem, care duce la dezagregarea identităţii, a nebuniei tatei, înfăţişată rece, într-o expresie redusă la notaţie: *Tata e nebun. În furia lui nu mai cunoaşte pe nimeni. Într-o seară şi-a tăiat gâtul cu briciul. Şi acum pe fierul ruginit al instrumentului este sângele tatei, negru şi impunător ca sfinţenia unor moaşte. Voia să-şi curme suferinţele şi cei din jurul lui au fost aşa de cruzi ca să-l împiedice /.../. Voia să plece pe stradă şi, împiedicat de poarta care îi era închisă, ca o fiară turbată, căuta scăpare peste ziduri, de pe care dr fi căzut mort în stradă. Patru sau cinci oameni, în mijlocul lor mama, îi aţineau calea, voind să-l prindă. Ascuns în bucătărie, priveam această scenă sălbatică. Tata, cu paşi nesiguri, fugind de la un zid la altul, muşcând, spumând, înjurând, servitorii după dânsul, mama speriată, rugându-l şi plângând, câinii lătrând pe stăpânii lor. Oamenii se opriseră în dreptul porţii şi, nepăsători*

Scanned with OKEN Scanner

ca lumea, priveau această vânătoare de om /.../. Obosit, plin de spume, cu hainele sfâşiate, cu rana de la gât din nou deschisă, o grămadă de carne palpitătoare mai mult, aşa ajunsese ***bietul*** */ singura inflexiune lirică!) moşneag când au pus mâna pe dânsul*[281].

Aceeaşi **necruţare** o găsim şi în minuţioasa zugrăvire a evoluţiei boalei mamei, cu batistele şi ligheanele pline de sângele scuipat, cu *trupul care începe să se umfle*, cu picioarele grele, reci, cu *ochii ei măriţi* şi, în cele din urmă, moartă, cu lumânarea în mână, care, în *cea din urmă încordare a muşchilor, o strânsese cu putere /.../. Să plâng nu-mi vine. Şi pentru ce eram să plâng?*[282].

Se poate vorbi, pornind de la aceste pagini, de o **estetică a necruţării** în tot ce are atingere cu **fiziologicul**, ca urmare a **contaminaţiei naturaliste** suferite de autorul romanului. Pornind de la **Jules Vallès**, de la romanul acestuia, **Jacques Vingtras**, model mărturisit, şi de la Emile Zola, C. Mille a încercat să realizeze o sinteză literară, nu în întregime viabilă. **Naturalismul** lui C. Mille rămâne unul **exterior**, fără **analiză interioară**. Pe măsură ce înaintăm în conţinutul romanului, biografia eroului capătă **amplitudine**, fără ca aceasta să se piardă în vălmăşagul faptelor narate. Autorul romanului posedă ştiinţa de a condensa o mare cantitate de fapte într-un spaţiu epic limitat.

Fără nici o rupere a cronologiei reale, odată cu intrarea în adolescenţă, aflăm multe date despre *trezirea simţurilor (eroului) înaintea femeiescului*, despre idilele sale cu Lucreţia, fata chiriaşului lor, cu Catinca servitoarea, cu Smaranda, mânat mereu de *dorul de a iubi şi a fi iubit*. Dinu Milian, îndrăgostitul,

Scanned with OKEN Scanner

caută în dragoste sublimul, frumosul, dar tot timpul este **contrariat** de *murdăria realităţii*. Jignit, trece printr-o criză morală adâncă, pentru că el rămâne *victima cărţii, a romanului, a citirii*, iar între artă şi *noroiul* vieţii află o **mare deosebire**.

Eroul trece şi prin *boala stihuitului*, scrie poezii: **Patria** şi **Amorul** îi sunt muzele. Îşi trimite versurile la "*Sfaturile literare*", dar îi sunt respinse şi sfătuit *să mai înveţe carte*. Hotărât *să lucreze numai pentru posteritate*, renunţă la a mai apela la redacţiile revistelor vremii, nu înainte de a-şi îndrepta arma ironiei şi a satirei împotriva poeţilor vremii, care, ***poetici, se preumblă în neagra străinătate cu iubita sufletului / lor /***, care vorbesc în *limba zeilor* despre *ciupitul Catincăi, care mureau şi înviau în fiecare strofă etc.* Autoironia funcţionează şi ea, eroul bătându-şi joc de propria-i persoană, surprinsă în ipostaza de *martir al poeziei*. Amănuntele comunicate în legătură cu viaţa elevului de liceu, a îndrăgostitului, a poetului Dinu Milian, fără a fi inutile şi împovărătoare pentru echilibrul epic, întăresc **impresia de autenticitate** şi dau **culoare** aventurilor – uneori picareşti – ale personajului.

În succesiunea existenţei lui, îi cunoaştem *starea* de student la Litere şi filozofie (mai apoi, şi la Drept, ca să facă *hatârul* unchiului ce-l întreţinea), prilej pentru a pune un accent critic pe impostura profesorilor, mulţi din ei tributari erorilor latinismului (este dat afară din amfiteatru pentru că, la cererea profesorului de drept roman, Mucius, nu ştie să definească *usucăpăciunea*). *La Litere căzui din al şaptelea cer. Credeam că voi afla pentru poezie o şcoală. Mă aflai deodată în mijlocul plictiselii. Unul ne explica literatura grecească vorbind despre electricitate, care este cauza hotărâtoare pentru propăşirea*

Scanned with OKEN Scanner

omenirii... Altul îşi traduce cursul din cartea pe care o am şi eu. Celălalt îmi vorbeşte de filozofie, amestecând pe Dumnezeu, puterile supraomeneşti... O menajerie întreagă[283]. Hotărât să fie socialist *cu inima şi cu capul*, intră, împins de *beţia răzvrătirii* pe care o cunoscuse încă de pe băncile liceului, în mişcarea socialistă. Se înscrie la Clubul studenţilor socialişti, devine un apropiat al lui Ioan Cara (Iosif Nădejde), lucrează împreună cu dr. Rickerd (dr. Russel) şi Garanţă (I. Speranţia) (romanul este şi o **proză cu cheie – pseudonimele** sugestive, uşor descifrabile, ascund **personaje reale** ale timpului) şi se află mereu în luptă cu societatea. *Acţiunea răzvrătirii* îl însoţeşte. El înfruntă răul şi se apără scriind poezii agresive. Lira îi *răsună de glasul răzvrătirii*, ea *bubuie de indignare, scuipă, sforăie, face scandal.* Sunt în această parte a romanului multe pagini cu **culoare**, scriitorul aduce în actualitate o **tipologie literară nouă**: muncitori justiţiari şi studenţi, romantici şi idealişti, înzestraţi cu o vocaţie de moralişti. Sub masca personajelor, el deghizează, însă, prea multe **pledoarii** şi **rechizitorii**. **Tendenţionalismul, transformat în pledoarie socială**, este prea **evident.** Autorul romanului urmăreşte să facă **autobiografia** unei generaţii, să transmită confesiunea unor *generoşi*, animaţi de sentimente umanitariste şi să motiveze, explicit, comportamentul lor nonconformist, teribilist.

Răzvrătiţii sunt, în cele din urmă, învinşi. Cu prilejul aniversării Comunei din Paris, ei sunt arestaţi, apoi eliberaţi pentru a lăsa impresia că *ordinea domneşte la Varşovia. Nihilistul* Dinu Milian este eliminat din Universitate. *Suntem în cincisprezece martie 1880. Pe zidul Universităţii din Iaşi se citea următorul enunţ: "D. Dinu Milian este eliminat din numărul studenţilor universitari, ca propovăduitor de idei subversive pentru ordinea stabilită"*[284], notează, sec, autorul,

Scanned with OKEN Scanner

mărturisind o prea obedientă documentare pe planul tranziţiei istorice.

Cum nu putea rămâne doar cu *profesiunea de socialist*, protagonistul renunţă *pentru moment* la luptă, hotărât să-şi facă o *carieră*, ca să-şi făurească *mijlocul pâinii zilnice.* Ultimul capitol al romanului, intitulat **Adio,** îl înfăţişează în trenul care-l duce peste hotare, la continuarea studiilor, cu făgăduiala de a lupta *chiar de departe* pentru *ideea (mea) de căpetenie.*

Romanul **Dinu Milian** are şi o continuare, un alt roman, **O viaţă,** scris în 1899, care duce pe erou până la moarte. Scrierea are acelaşi **caracter autobiografic,** cu amintiri însemnate **cronologic,** scris la **persoana a III-a,** lipsită de **personaje viabile,** cu rudimente de **psihologie.** Autorul se limitează la nararea subiectivă a existenţei eroului, a cărui categorie psihică nu se poate **emancipa,** nici acum, de **servitutea categoriei sociale.** Din punct de vedere literar, romanul este **nerealizat;** el nu se poate emancipa de **document şi lirism,** autorul lui nu mai dovedeşte putere de a pune faptele **în perspectivă epică.** Tot ce a avut mai bun , ca înzestrare artistică, C. Mille, a fructificat în primul roman, **Dinu Milian,** în care, deşi a păstrat prejudecăţile prozei romaneşti de până la el, a ştiut să lumineze existenţa unui personaj **mai verosimil** din punct de vedere **uman şi artistic.** Cu toată lipsa de **invenţie epică,** de neajunsurile unei **intrigi şubrede** şi a prezenţei unei **tendinţe prea direct afirmate,** el a făcut dovada unui **stil propriu** de a nara, fixat între proza memorialistică (jurnal) şi epica propriu-zisă. Cu **intuiţie socială,** mai puţin psihologică, a surprins **suflul real, mişcarea vie a vieţii** unei epoci de sfârşit de veac şi cu o preocupare sporită pentru a construi o **tipologie**

Scanned with OKEN Scanner

morală, a lărgit imaginea despre ceea ce a însemnat mişcarea romanului românesc pe linia **analizei procesului interior al inadaptării.**

Scanned with OKEN Scanner

Un inadaptabil *întors în sine însuşi*: Emil Corbescu

De la romanul documentar şi de tendinţe sociale al lui C. Mille, înregistrăm, în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, **o mai accentuată întoarcere de perspectivă dinafară înăuntru**, în sensul că lumea materială a senzaţiilor directe este părăsită pentru îndreptarea spre **relevarea propriului eu**, a universului mai complex, mai nuanţat şi, nu rareori, mai tragic, descoperit **prin analiză psihologică**. Traian Demetrescu şi Alexandru Vlahuţă îşi propun să înfăţişeze **omul** în resorturile lui cele mai tainice, transfigurându-şi, cel mai adesea, propriile experienţe, realizând adevărate **testamente sufleteşti**, alternând între **confesiune şi ficţiune**. Prin contribuţiile lor romaneşti, oneste, în mai toate cazurile, se realizează un **progres** de umanizare şi de adâncire, prin **psihologism**, a ficţiunii romaneşti, fixându-i printre **factorii de anticipaţie** ai romanului de analiză, strălucit afirmat în perioada literară interbelică.

Materialul autobiografic constituie substanţa epică a literaturii lor. O autobiografie uşor **poetizată**, uşor deformată cu închipuirea, dar rămasă în marginile **sincerităţii**. Transformată în observaţie lucidă, **autobiografia** devine un instrument de cunoaştere, o **descindere în uman**, o modalitate de descifrare a unui tip psihologic.

Scanned with OKEN Scanner

În romanele lui Traian Demetrescu, tipul psihologic descifrat este cel al **proletarului-intelectual**, scriitorul însuşi fiind o figură exponenţială a timpului său, un prototip al acelei categorii, pe care Dobrogeanu-Gherea, în studiul său, din 1894, **Artiştii proletari culţi**, a analizat-o din punct de vedere **temperamental, filozofic, social**. Unul din modelele tipice ale unei generaţii de la amurgul veacului trecut, (generaţie o consideră poetul Ştefan Petică, el însuşi reprezentant de marcă al *artiştilor-proletari culţi, de avocaţi fără cauze, de profesori fără catedre, de funcţionari fără slujbe, de ziarişti fără redacţie /.../. Ei sunt nostalgicii care s-au oprit la jumătate de cale, au plâns, s-au zbuciumat şi au blestemat, dar au plâns în zadar, s-au zbuciumat fără a cunoaşte pricina şi au blestemat fără a şti pe cine*) rămâne autorul romanelor **Iubita** şi **Cum iubim**, Traian Demetrescu, **Tradem**, cum i se spunea în epocă. *Un tip reprezentativ, îl consideră şi Gala Galaction, ales de soartă să încarneze şi să exemplifice familia proletarilor intelectuali, în anii consolidării burgheziei române, 1880-1900*[285].

Scriind prefaţa la volumul **Pagini alese** din opera lui Traian Demetrescu, **Versuri şi proză**[286], criticul Mihail Dragomirescu îi înfăţişa portretul moral în lumina aceloraşi caracteristici de *tip reprezentativ* al poeţilor proletari. *Melancolic şi pesimist, Traian Demetrescu simţea frumuseţile naturii până la durere, farmecele femeieşti până la disperare şi mizeriile umane până la gestul politic al socialismului /.../. Şi nicăieri nu putem găsi cristalizat mai luminos şi mai precis acest caracter al timpului aceluia, decât în scrierile lui Traian Demetrescu*[287].

Prin structura-i organică, marcată de **impresionabilitate exagerată, anormalitate a simţirii şi labilitate afectivă**, Traian Demetrescu a fost un **romantic**, foarte apropiat de **prototipul**

Scanned with OKEN Scanner

călinescian, din studiul **Clasicism, romantism, baroc**. A creat o literatură preponderent **lirică şi de confesiune**, profund **sentimentală**, caracteristică **romantismului crepuscular de la sfârşitul secolului al XIX-lea**. Un ***învins de timpuriu*** în viaţă (a fost răpus de ftizie la nici 30 de ani!), Tradem a avut o existenţă grea, nefericită, de **inadaptabil**, trăind din lecţii şi din articole la ziarele timpului. Un coleg din redacţia "*Adevărului*" şi-l aminteşte ca pe *o fiinţă tristă şi stingheră, un tânăr subţirel şi palid, cu musteaţă neagră, cu ochelari mari, privind vag în văzduh în dosul unor ochelari de aur, îmbrăcat sărăcuţ, dar totuşi curat şi elegant, cu un colţ de batistă albă ieşind din buzunarul hainei*[288]. Componentele individualităţii sale particulare i-au determinat nu numai interiorul sufletesc al unui **dezadaptat şi adânc deziluzionat**, ci şi o literatură al cărei fond filozofic este **pesimismul** (*pesimismul este un subiect epuizat la Tradem*, se scria, în cel dintâi studiu monografic ce i s-a consacrat[289]).

În **poezie**, pentru că Tradem este, înainte de toate, un **poet**, se învederează ca un **cântăreţ al iubirii, al naturii, al compasiunii umanitariste**. Elementul **contemplativ** şi elementul **meditativ** – aspecte caracteristice sub care se înfăţişează personalitatea lui psihologică – sunt şi particularităţi ale liricii sale. Demn de reţinut este faptul că el **anticipează poezia simbolistă** în expresia ei **bacoviană**, prin sentimentul **singurătăţii traumatizate, al apăsării citadine, al cimitirelor şi parcurilor pustii, al evaziunilor vagi**. G. Călinescu îl vede un **precursor al simbolismului**, în *acea formă a sentimentarismului lugubru, pe care o va dezvolta, cu 20 de ani mai târziu, Bacovia*[290], iar Vladimir Străinu, îi descoperă o *identitate de poet între un prim Macedonski din trecut şi*

Scanned with OKEN Scanner

G. Bacovia din viitor, apreciindu-l ca un *poet modern în sensul nou estetic şi nu istoric*[291].

Cronicar liric al propriei vieţi[292], Trademîşi transformă **eul** în **obiectul fundamental al prozei sale**, o proză **lirică, sentimentală, cu vagi** aspiraţii spre **obiectivare**. Substanţa epică se hrăneşte din **experienţa personală, propria-i biografie** devine obiectul predilect de reprezentare. **Memoria afectivă** îi este sensibilă şi bogată, **amintirea** rămânând procedeul prozaistic prin mijlocirea căruia scriitorul însuşi sau alte personaje – alter-ego-urile sale – îşi transcriu reacţii sufleteşti şi evocă amintiri, cum se întâmplă în schiţele şi nuvelele sale, adevărate poeme în proză. Propria-i biografie constituie şi **suportul epic al romanelor sale**, centrul de greutate căzând în direcţia **biografiei interioare**, a propriei **lumi sufleteşti**. Înainte de a ataca proza romanescă, Traian Demetrescu îşi valorifică însuşirile de **evocator liric** într-un *jurnal de vacanţă*, **Intim**, scris în vara anului 1892, *departe de lume, departe de zgomot într-un colţ de natură liniştit şi frumos, unde omul uită totul şi caută a se regăsi pe sine*, cum mărturiseşte într-o notă lămuritoare[293]. Pagini de lirism confesiv – meditativ, volumul cuprinde, în nevoia de autotălmăcire, **de coborâre în lăuntrul sufletesc**, mărturisiri, meditaţii, portrete, solilocvii, întâmplări, tablouri, impresii de lectură. Este o imagine **subiectivă** de viaţă şi expresia **naturii unei sensibilităţi**, un mozaic încărcat şi obositor la lectură, pe care îl salvează de monotonie doar tehnica digresiunii, mânuită cu destulă abilitate.

Temerarul jurnal al lui Tradema stârnit, în epocă, o vie discuţie în jurul lui Raicu Ionescu-Rion şi C. Vraja (pseudonimul tânărului, pe atunci, G. Ibrăileanu) au deschis, în

Scanned with OKEN Scanner

"Evenimentul literar", o **adevărată campanie** împotriva autorului *jurnalului personal*, acuzându-l de exces de **lirism**, de **subiectivism** şi de *trădare de clasă. Mi-ar plăcea să văd că se ocupă mai puţin de nostalgiile lui vagi, nouroase, de senzitivele lui (un volum de versuri al lui Trădem poartă titlul de **Senzitive**), adeseori exagerate, şi că se gândeşte mai mult la nostalgiile mai puţin poetice, mai brutale, dar mai dureroase ale celor din jurul său*[294].

C. Vraja este şi mai aspru. Într-o serie de articole, publicate, sub titlul **Psihologie de clasă (Intim),** în mai multe numere din *"Evenimentul literar"* (1894)[295], el anulează încercările de introspecţie din *Opera personalistă* a lui Trădem (cum va face şi cu tribulaţiile intimiste ale personajului Vasile Dan, din romanul lui Al. Vlahuţă!), scriind fără menajamente faţă de *socialistul* care publicase la *"Munca"* articole incendiare, iar acum *suferă de ofilirea unei flori sau de căderea unei frunze /.../, dar a pune pe flori şi pe frunze să sufere şi a nu vedea suferinţele oamenilor este a întrupa în aceste flori şi frunze propria-ţi suferinţă şi a nu o vedea pe a altora /.../. Chiar când atinge suferinţa omenească /.../ nu face decât acelaşi sentimentalism vag ca în descrierea obiectelor neînsufleţite din natură.* Maliţios, C. Vraja continuă: ***Intimul** d-lui Demetrescu este o lucrare de mare preţ: ne arată sincer şi în toată goliciunea întreaga porcărie îngrămădită în sufletul păturei noastre culte şi în genere a burghezilor noştri*[296].

C. Vraja îşi întemeiază obiecţiile, foarte numeroase, pe o concepţie preocupată de **psihologia socială a autorului jurnalului,** scrierea oferindu-i prilejul de a verifica **inflexibilitatea legilor psiho-sociale ale determinismului,** preluat de la Taine, Spencer, Guyau, Dobrogeanu-Gherea, mentorii săi. Pentru el, un artist proletar intelectual, cum este şi

Scanned with OKEN Scanner

Traian Demetrescu, se cuvine să aibă o **subiectivitate activă şi voluntară**; el este obligat să ducă în toată viaţa sa, o *luptă necurmată* împotriva *monstrului enigmatic* care este societatea, şi să nu se lase, eludând *psihologia de clasă*, sedus de *lună, de stele şi de păsări*.

Tradem nu întârzie să reacţioneze şi, cu neascunsă mâhnire, mărturiseşte că se simte nedreptăţit, de vreme ce, în loc să fie supus *la o analiză amănunţită, dreaptă şi obiectivă*, autorii criticilor *s-au mărginit a discuta un autor din punct de vedere etic. Fireşte am fost crud sfâşiat, şi oricât aş dori să rămân nepăsător şi liniştit, conştiinţa mea se împotriveşte.* Pentru că, se întreabă el, *ce critică e asta, să se caute într-o carte literară aceea ce n-are pretenţia să-ţi dea? Şi-apoi chiar aşa fiind, **Intim** nu e plin de altruismul cel mai larg şi de pietatea cea mai generoasă. Dar este ceva care să nu mă facă a vibra mai profund ca suferinţa? Nu sunt eu însumi copilul ei?...*[297]

Ca să înlăture nedreptele aprecieri, lămureşte **obiectul şi finalitatea** jurnalului său: *Căci în definitiv, **Intim** este un simplu **jurnal*** (subl. autorului), *unde se găsesc notate senzaţiuni, gânduri, meditaţiuni de singurătate, şi, mai ales, felul meu de a înţelege natura. Această carte nu prezintă nici o teză, nici un sistem filozofic, nici un studiu din viaţa şi moravurile societăţii noastre. Am scris-o în câteva luni de tăcere şi singurătate, pe foi risipite, sub ramurile unui copac, lângă jgheabul unei fântâni, sau pe malul unei ape.* Critica, nedreaptă, este categoric respinsă: *dnii Rion şi Vraja, în loc de a defini caracterul cărţii mele şi a discuta fondul şi forma sub care se prezintă şi mai ales în loc de a ignora că pe lângă acest jurnal personal eu am scris o serie de poeme în proză şi articole privitoare la viaţa*

Scanned with OKEN Scanner

umiliților și declasaților, s-au grăbit a face din mine un imoral și o specie de burghez din cele mai odioase[298].

C. Vraja nu s-a lăsat impresionat de răspunsul lui Tradem. El continuă *campania*, ținând să-i avertizeze - prin autorul volumului - **Intim** pe toți artiștii-proletari culți - că ei sunt obligați să scrie o artă *care să se împace cu idealul nostru, reacționând, fără oboseală, împotriva societății*, o reacție *ce atârnă de cinstea individului, de chipul lui de a simți și de puterea lui de voință*[299].

Traian Demetrescu a avut, cum îi mărturisește prietenului său, Stenerman, *conștiința propriilor / mele / lucrări și fapte*. Bănuit de *neonestitate* nu poate fi, dar, **din cauza temperamentului** (a fost, cu adevărat, **o victimă a temperamentului său!**) și a **bolii**, nu s-a putut urca pe baricade, dar nici nu a rămas dator cu replica și nici nu a ignorat anomaliile și contradicțiile sociale, cum **publicistica** sa ne-o învederează. S-a adresat mereu *fraților de gânduri și de sărăcie* și i-a compătimit, în scrisul său, pe *visătorii flămânzi și goi*. A fost **înfrânt** în lupta cu **destinul**, dar a aspirat necontenit spre **o lume nouă**, întemeiată pe dreptate și unitate, exercitând, datorită atitudinii sale civice și artistice, o influență, puternică, pe plan literar, la timpul său.

Autorul-personaj din **Intim**, *îndopatul cu Schopenhauer și Lamartine*, cum îl considera Ibrăileanu, care căuta, departe de lume, în singurătate și alinare, va fi Emil Corbescu, protagonistul romanului **Iubita**, apărut la Craiova, în 1895[230], un amestec de frenezie lirică și observație psihologică, mai mult o **evocare autobiografică decât un roman** (Ibrăileanu o consideră *nici roman, nici nuvelă*, ci doar *cu subiect de roman,*

Scanned with OKEN Scanner

fără a fi nimica), autorul construindu-şi, prin intermediul personajului său, biografia, cu viziune poetică şi uşoară travestire prin ficţiune.

Emil Corbescu, singura figură cu o mai vădită **consistenţă literară**, tip simbolic pentru intelectualul de la sfârşitul veacului trecut, este un ***spirit întors în sine însuşi.*** El se **autoanalizează** în o mare ipostază a vieţii: **iubirea.** Pe acest plan de experienţă, îl urmărim în timp, pe fondul unei **existenţe interiorizate şi inadaptabile.**

O compoziţie meticulos gradată ne îngăduie să deosebim mai **multe părţi** distincte în roman. Primele pagini notează, cu simţul amănuntului caracteristic, **peisajul şi tipurile (puţine)** care alcătuiesc **atmosfera umană** a locului. Este un **cadru sumar de indicaţie spaţială şi de justificare a izolării eroului.** Tânărul de douăzeci de ani, Emil Corbescu, neputând suporta *zgomotul şi mişcarea* din Bucureşti, unde îşi urma studiile universitare, se întoarce în oraşul natal, ca să-şi îngrijească şi sănătatea, pentru că, după un *junghiu cu tuse*, scuipă sânge. *O istovire adâncă a puterii de a voi*, îi reduce existenţa la o *singurătate desăvârşită.* Departe de *vuietul imens şi monoton al Capitalei*, stă închis în casă, în tovărăşia cărţilor, *aceste sfinte prietene ale minţii şi sufletului.*

Atmosfera locală este atent înfăţişată, dând romanului **iluzia realităţii,** prin depăşirea monotoniei obositoare a descripţiei excesive a stărilor sufleteşti ale eroului.

Este prezentat, mai întâi, **tabloul caselor părinteşti,** *case vechi, cu un singur etaj, acoperite cu şindrilă, sub a căror streşini rândunicile găseau în fiecare vară cuiburile lor nedărâmate; văruite tot cu alb, ele parcă exprimau viaţa simplă a generaţiilor din alte vremuri, care locuiseră, necunoscute şi paşnice. În jurul lor, nucii, plopii şi salcâmii creşteau în toată*

Scanned with OKEN Scanner

voia. Gardul se mai ţinea încă drept, dar din când în când câte un stâlp se încovoia la bătaia vântului, ca spinarea unui bătrân[301].

Urmează, apoi, **descrierea camerei lui Emil**: *un pat, o masă, câteva scaune, icoana şi oglinda*, la care se mai adăugaseră *biblioteca, patru-cinci tablouri, un birou de scris şi o sofa îmbrăcată în albastru, culoare care parcă îndulcea lumina ce pătrundea înăuntru*[302].

Universul uman existent în acest cadru se reduce la trei personaje. **Tatăl** este negustorul Mihalache Cerbescu, *fire cumpănită, sigură de sine şi niciodată îndoielnică – unul din acei neînsemnaţi negustori ai oraşelor mici, bătuţi totdeauna de nevoi, dar niciodată învinşi. Religios fără fanatism, el era ultimul păstrător al credinţei, pe care cu durere o ghicea că, în copilul său, se stinsese*[303].

Mama *avea altă fire – în mare parte se recunoştea în copilul ei. Blândă, răbdătoare, cu o simţire adeseori înfiorată de zguduiri violente, simplă, având de lume şi de viaţă o concepţie ca de un vis misterios, iubitoare şi pioasă ca o sfântă – aşa era*[304].

Fiul lor, Emil, era *de statură potrivită, puţin slab, cu capul încadrat într-un păr negru şi mătăsos, pieptănat peste spate, cu ochii negri, de obicei acoperiţi pe jumătate sub pleoape, ca şi cum privirile lor ar fi stat mai totdeauna ascunse îndărătul meditaţiunii şi contemplărilor lui sufleteşti; cu fruntea înaltă şi expresivă, având o uşoară înclinare înapoi, - în profil mai ales, linia ei se învedera curată ca o margine de lună. Nasul drept şi puternic se armoniza cu toate celelalte linii ale feţei, gura avea o expresie de nespusă înduioşare şi voluptate. Gesturile lui erau când uşoare, molatice ca ale unei femei, când*

Scanned with OKEN Scanner

brutale şi stângace. Glasul dulce, blând, convingător - era sufletul lui risipit în accente[305].

Mijlocul uniform de caracterizare a personajelor stă în **portretizare**. Static şi pitoresc zugrăvite, ele nu se transformă în **fiinţe vii,** cu o logică interioară, echivalentă cu o nouă existenţă.

Singurul, Emil Corbescu, dobândeşte un oarecare **relief caracterologic**, prin evocarea (autorul romanului are, cu adevărat, talent evocativ) naşterii lui în *clipe de primejdie* (un incendiu izbucnit în apropierea caselor părinteşti), a bolilor copilăriei – bolile unui copil *mic, slab, care plângea necontenit*, a şcolii făcute fără camarazi şi prieteni apropiaţi, a studiilor universitare, în care păşeşte *cu un creier pregătit pentru a înţelege*. Citeşte mult, ştiinţă, filozofie, literatură şi trăieşte **retras.** Nici *prin naştere, nici prin temperament, el nu putea face parte din nesăţioasa turmă a tinerilor burghezi*. Simţul realităţii i se deştepta din când în când şi atunci părăsea *speculaţiile metafizice* şi *reveriile generoase*. Îl entuziasmează *sentimentele altruiste, poema mizeriei cântă în suflet cu accente sublime de revoltă şi la lumina visului lunii viitoare, tânărul acesta, rănit de multe decepţii şi scepticism,* se arată *înfierbântat de* ***chestia socialismului***[306]. Cum sufletul lui *parcă murea de o neînţeleasă, de o sfâşietoare melancolie*, Emil Corbescu nu se aruncă în **lupta deschisă.** Se mulţumeşte să scrie la ziarul "*Munca*" şi să ţină conferinţe muncitorilor. Acest **proletar intelectual, prins în angrenajul determinărilor sociale, dar victimă** a temperamentului său, rămâne un ***cugetător singuratic***, întors în ***viaţa dinăuntru, în lumea sufletului***, *populată numai de visurile, de amintirea, de regretele, de cugetările lui*. Versul lui Alfred de Vigny, *seul le silence est grand, tout le reste est*

Scanned with OKEN Scanner

faiblesse, îi stă mereu la îndemână ca să-şi motiveze existenţa de intelectual timid, de orgolios febril, un **idealist**, mereu **contrazis** de realitate, mereu **dezmințit** în iluziile sale. Este **partea a doua** a romanului, distinctă, în intenţia autorului de a oferi câteva date esenţiale ale destinului eroului, cu accentul pus pe **relatarea reacţiilor lui sufleteşti**, dar şi pe **notarea consecinţelor comportamentale**.

* * *

Partea a treia se deschide cu schimbarea produsă în existenţa lui Emil Corbescu (schimbare ce nu contrazice unitatea personajului), odată cu invitaţia ce o primeşte din partea bogatului proprietar, Vasile Cerbureanu, de a-i medita fiul, elev de liceu. În casa acestuia, o întâlneşte pe Maria, fiica proprietarului, o tânără femeie divorţată (fusese căsătorită cu un inginer, cunoscut pentru studiile lui strălucite în străinătate, dar *caracter grosolan şi rău*), *o frumuseţe ideală, în care se ascundea un suflet rănit şi trist.* Cu o **puternică viziune a feminităţii**, văzută cu minuţie plastică, îi este schiţat chipul: *linia frumuseţii ieşea de sub părul negru şi des, ideal de curată. Nasul era ca al statuilor din antichitatea greacă. Ochii mari şi negri aveau priviri infinite de o nespusă melancolie, ca stelele de seară. Gura ei păstra o tăcere mângâietoare. Era o frumuseţe visată, cu un farmec neînţeles în jurul ei*[307].

Unicul scop al vieţii lui Emil Corbescu este **să iubească**. Inima Mariei căuta, şi ea, *amorul ce nu tulbură şi nu decepţionează*. O iubire neobişnuită, totală, *iubire sau moarte*, se naşte între cei doi tineri, o *patimă absurdă, primejdioasă, dar neînlăturalnică*. Eroul este în căutarea unui **absolut al dragostei**: *iubirea mea, spune el, nu e o dorinţă, care să se*

Scanned with OKEN Scanner

stingă după ce a fost satisfăcută. Personaj de o anumită structură erotică, el devine, pe multe pagini ale romanului, un **anatomist al iubirii**; îşi întocmeşte o veritabilă **fişă pasională**, un analist nemilos al tuturor stărilor sufleteşti încercate, **un cazuist** al propriei pasiuni.

În istoria lirismului, de la ţipătul nud al poetesei Sapho la discreţie ermetică a lui Mallarmé, scrie Pompiliu Constantinescu, *iubirea are meritul de a fi fost paralel o experienţă a omului şi o biruinţă a artistului*[308]. Cu intuiţie psihologică şi cu ştiinţa gradării tensionate, autorul romanului sondează psihicul uman al eroului său, confruntat cu o mare experienţă morală, cu avatarurile iubirii sale. Pasiunea este pentru Emil Corbescu o ardere lăuntrică şi Tradem a ştiut, în aceste pagini, cele mai bune ale prozei sale romaneşti, să înfăţişeze raportul dintre dinamica interioară şi reflexul ei fizionomic, gesticular, comportamental. Reţinem calitatea observaţiei psihologice, autenticitatea experienţei morale a unei probleme capitale, mai întâi trăită, apoi transformată în materie de artă.

Pentru Emil Corbescu, *iubirea n-are alt scop decât fericirea*; ce este iubirea, se întreabă el, *dacă nu tendinţa ca oamenii să se facă fericiţi între ei.* Dar fericirea nu e posibilă. Maria îl preferă, după o dragoste, sincer împărtăşită, pe Mişu Dorescu, un tânăr deputat, cu reputaţie politică. Este un personaj total opus lui Emil, şi fizic şi moral. *Avea o frumusėţe bărbătească, cu forme energice, cu mişcări hotărâte, care arătau un temperament neînclinat către visuri şi slăbiciune* [309].

Descurajarea şi pesimismul iau locul marii iubiri pierdute. Pe Emil îl încearcă o melancolie grea, *ca ţărâna care se aruncă peste morţi.* Sufletul lui trăia ca *un bolnav în ultimile zile.* Zilele şi nopţile îi sunt făcute doar din *plânset*: *plângea*

Scanned with OKEN Scanner

liniştit, uitat şi singur – plângea un vis pierdut aşa de iute, un vis frumos – flacără ideală crescută în singurătatea sufletului său[310].

Ca şi în anatomia **sentimentului de iubire**, şi în cea **a decepţiei** absolute, Tradem aduce **o pătrundere de psiholog.** Furtuna sufletească a omului prăbuşit, când află de căsătoria Mariei, el, care manifestase o obsedantă aspiraţie spre absolutul sentimentului erotic, devine un **tulburător spectacol uman transpus în ficţiune**, încărcat de sinceritate şi de capacitate de emoţionare.

Anii au trecut. Emil Corbescu ajunge profesor la un gimnaziu, iubit de elevi pentru blândeţea lui. Trăia însă ca o fiinţă venită *din altă lume*. Nu putuse uita nimic. *Din amintire mereu, mereu venea tristeţea unui regret neînchipuit de dureros, care fără a-l omorî, îi zădărnicea viaţa, îl făcea pentru totdeauna nenorocit*[311]. Doar prietenia cu Grigore Priboiu îi uşurează existenţa. Este **antiteza** lui Emil Corbescu; **el face parte din** *rasa oamenilor puternici*, în care raţionamentul stăpâneşte simţirea şi imaginaţia. Este avocat, iubeşte mulţimea, se interesează de soarta ei, dar se preocupă şi de *excepţionalii vieţii*, cum îi este şi prietenul năruit de suferinţă. El n-a iubit ca Emil: *desigur n-am iubit ca tine, dar am iubit şi cred că mai iubesc... În iubire nu sunt un idealist, nu mă exaltez, nu înfrumuseţez nimic. Decepţiile vin tocmai din dezacordul dintre idealizare şi realitate. Oamenii care n-au avut niciodată iluzii sunt adevăraţii fericiţi... A alerga în viaţă după fericire este o nebunie, dacă nu o absurditate... Viaţa aşa cum e, nu pare a fi făcută pentru fericire*[312].

Scanned with OKEN Scanner

Transformat în *educator sufletesc*, Grigore Priboiu încearcă, în **realismul** lui lucid, să-l facă să înţeleagă pe Emil, că *e **absurd** să se generalizeze sensul vieţii după o decepţie de iubire* şi să rămână *pentru totdeauna dezarmat în faţa viitorului.* Nu reuşeşte. Emil Corbescu răspunde mereu la *lecţiile* lui cu lacrimi, *o abundenţă nesfârşită de lacrimi* prin care sufletul lui *se despovăra de durerile lui.* La o petrecere o reîntâlneşte pe Maria. O găseşte total schimbată: *Trecutul se şterse, sufletul ei se schimbase /.../ se învoise cu ceea ce poate da viaţa: plăceri trecătoare, varietăţi şi uitare*[313].

Emil îi înţelege *filozofia* – dar nu era şi a lui. Îi scrie lui Priboiu: *Iubitul meu amic. Speram să şed aici mai mult, dar voi pleca mâine. **Am revăzut-o**!* (s. n. L. B.)... *Era alta... **cealaltă** nu mai există.*

Un sentiment al morţii, al unei **morţi morale**, al unei nefericiri fără margini este atitudinea care se desprinde din romanul lui Tradem. Un **gust de cenuşă** rămâne după lectura puţinelor lui pagini, încărcate, însă, de o **afectivitate copleşitoare**, care colorează materia epică. Nu există o **intrigă determinabilă, conflictul, sărac în dramatism**, se desfăşoară liniar, fără **planuri suprapuse**, într-o naraţiune cu fir continuu. Dar **dialogul**, mânuit cu destulă dibăcie, dinamizează compoziţia romantică a romanului, cu pasaje întregi inundate de **lirism**, de efuziune necontrolată suficient, ceea ce l-a făcut pe G. Călinescu să considere romanele lui Tradem drept nişte *elegii cu aparenţă epică*[314]. Personajele sunt conturate **difuz**, fără adâncime, doar eroul principal, cum am amintit, are relief şi, deşi supravegheat de autor, nu mai este condus după **scheme prestabilite**. Este lăsat să evolueze după natura temperamentului şi caracterului lui.

Scanned with OKEN Scanner

Prețuim efortul de a transpune **în ficțiune o viață**, care ar fi putut fi altfel dacă n-ar fi fost predeterminată de o structură organică pasivă; prețuim **efortul de analiză** a unui sentiment atât de profund, de capricios, de aberant în formele pe care le ia uneori iubirea; prețuim o **conștiință artistică** chinuită de tragismul existenței și o înclinație spre mari experiențe morale. Romanul lui Traian Demetrescu anunța **romanul psihologic** ce se va constitui, nu peste multă vreme, cu legi și identitate proprie.

Setea de absolut, care nu admite compromisul, caracterizează și pe Nestor Aldea, personajul celui de-al doilea roman al lui Tradem, **Cum iubim**, apărut postum, în 1896. Ca și **Iubita**, romanul este structurat în jurul **motivului erotic**, al atitudinii față de dragoste. Cum trebuie să iubim? Răspunsul la întrebare rămâne – și în acest caz – unul singur: **total**, fără nici o abatere de la normele unei iubiri **ideale, absolute**. Când Nestor Aldea se încredințează că idealul său feminin, Irena, este departe de a face **gestul sublim al Norei lui Ibsen**, acela de a-și părăsi soțul, pe milionarul Paul Lucian, pentru o *mare iubire*, el renunță, ferm, la tot. Adulterul, preferat de eroină, este respins ca unul care *mânjește, degradează, înșeală iubirea*. Puritatea afectivă a eroului conduce firesc la deznodământul negativ al iubirii sale.

Sărăcia conflictului, inconsistența personajelor, excesul de lirism, puținătatea dimensiunii sociale definesc și această proză. Este superior primului roman doar prin **structura-i compozițională arborescentă**, cu o echilibrare dibace a elementelor coexistente și prin **sondarea atentă** a unui **sentiment** care domină viața afectivă a personajului principal.

Scanned with OKEN Scanner

Romanul care-l reprezintă pe Traian Demetrescu rămâne **Iubita.** O realizare a temperamentului său subiectiv, în care, chiar în absenţa unor daruri artistice mai conturate, a transfigurat, artistic, chipul unui **proletar intelectual dezadaptat, întors în sine însuşi.** De la el înainte, romanul românesc se va îndrepta nu doar spre **social,** ci şi spre **psihologic,** adică spre suflet. Valoarea **actului anticipativ,** pe care o învederează proza romanescă a lui Tradem, merită să fie reţinută. Încercarea lui n-a rămas o experienţă inutilă.

Inv. 193766

Scanned with OKEN Scanner

Destinul unui om dinainte pierdut: *Dan* de Alexandru Vlahuţă

Într-o lume strivită de forţe sociale şi psihice imense, trăieşte şi Vasile Dan, eroul inadaptat al lui Alexandru Vlahuţă. **Simetriile** de personaje, de situaţii şi de semnificaţii cu cele ce-l preced, existente în romanele româneşti din ultimele decenii ale veacului al XIX-lea, sunt evidente. Tălmăcindu-şi fiinţa, în realitate artistică, proza romanescă a lui Vlahuţă se înscrie, ca şi cea al lui Traian Demetrescu în curentul **romanului indirect autobiografic**, cu plecare de la **Educaţia sentimentală**, capodopera lui Flaubert, larg reprezentat şi în spaţiul literar românesc. O încercare de distanţare, de delimitare de modul de literaturizare anterior se observă, la Vlahuţă, printr-o mai **fermă** întoarcere de perspectivă **dinafară spre înăuntrul sufletesc**, spre analiza propriului eu, realizată cu o mai atentă elaborare a personajului şi a ansamblului discursului epic. La data când îşi scrie romanul, Vlahuţă avea deja în urma sa o bogată activitate literară, cu un statut precizat în albia activă a literaturii naţionale.

Cum autorul romanului **Dan** şi-a construit eroul ca şi cele mai multe personaje din virtualităţile **propriei personalităţi**, o prezentare succintă a vieţii şi operei sale va fi

Scanned with OKEN Scanner

de un real folos pentru deslușirea problematicii și înțelesurilor acestui roman.

Născut la 5 septembrie 1858, în comuna Pleșești, județul Tutora, într-o familie împovărată de opt copii, cu situație materială precară, scriitorul a avut, ca și eroul său Dan, o **copilărie** tristă. *Plăpând, bolnăvicios de mic, suferind într-una de friguri și de dureri de cap, stam zile întregi la fereastră, înfășurat într-un șal, și mă uitam cu dor la ceilalți copii care alergau și se zbânțuiau pe afară, spulberând colbul de pe drum, sănătoși, vioi, îmbătați de libertate*[315]. Atmosfera din casa părintească e înfățișată în aceeași tonalitate deprimantă: *la țară, într-un cătun sărac, pe valea Similii, cu fața la drum, o casă veche, acoperită cu trestie: o săliță între două odăi podite cu scânduri de stejar, în fund un iatac c-o ferestruie ce dă în livadă, pereții și bagdadiile albe, prispa lipită cu lut, ograda largă din sus de poartă, heiurile gospodăriei, de jur împrejur gard de nuiele, încununat cu mărăcini, iar dincolo de gard, în toate părțile, dealuri rotunde, cu dumbrăvi pe coamă, cu holde-nvârstate pe dulcea revărsare a coastelor până-n șiragul de sălcii de pe malul gârlei – acolo-i toată copilăria mea, sărmana mea copilărie!*[316]

Școala primară și liceul le face la Bârlad, cu multe absențe *din cauza bolii* și cu gazde sărace, totdeauna zgribulit de frig, în *haine de căpătat*. Îi place să citească mult tot ce găsea în bibliotecile școlare. *Puțina educație literară* și-o face prin lectura revistei "*Convorbiri literare*" de la Iași. Prin ea are și cea mai puternică **revelație** a vieții sale: **întâlnirea cu opera lui Mihai Eminescu**. *Eram în gimnaziu când am citit primele poezii ale lui Eminescu și fantastica lui nuvelă* ***Sărmanul Dionis***. *Versurile lui exercitau asupra mea o înrâurire extraordinar de puternică; adâncimea fascinantă a gândurilor*

Scanned with OKEN Scanner

lui mă umpleau de un fior mistic, de o admiraţie extatică[317]. Respectul şi preţuirea pentru poet şi le mărturiseşte şi într-o scrisoare către Iacob Negruzzi: "*dealtmintrelea nu greu va fi să cunoaşteţi cât de mult îmi place şi mă silesc să fac în mic ceea ce face în mare dl. Eminescu, a cărui tăietură genială în versuri nu o pot îndeajuns admira. Mi va sluji de* ***model*** *acest maestru care-şi cunoaşte atât de bine limba şi care-şi mlăduie atât de artistic gândirea*[318]. **Prietenia** cu Eminescu i-a luminat viaţa. În 1882, îl cunoaşte la Bucureşti, unde Vlahuţă ajunge, după ce-şi dă bacalaureatul la Bârlad, şi funcţionează ca profesor la şcoli particulare şi avocat la Târgovişte. Îl vizitează pe poet acasă, mănâncă la acelaşi birt, petrec serile împreună. Când Eminescu se îmbolnăveşte, îl caută mereu la Iaşi şi Bucureşti şi cere ajutor material pentru el. Ţine o conferinţă la Ateneul român despre poezia lui, o conferinţă care *a stârnit, se scria în presa vremii, multe vorbe în lumea literară română de altcum destul de adormită. Cauza principală a fost că conferenţiarul a făcut oarecari comparaţiuni între Alecsandri şi Eminescu, în favoarea acestuia din urmă*[319]. Junimiştii se arată nemulţumiţi de atitudinea lui, iar Maiorescu s-a simţit obligat să-l apere pe Alecsandri în importantul său studiu, **Poeţi şi critici**. Relaţiile sale cu Junimea se deteriorează. Vlahuţă participa cu regularitate la şedinţele societăţii, publica în paginile "*Convorbirilor literare*" (între 1880-1886), întreţinea o corespondenţă cu Iacob Negruzzi şi Maiorescu, dar, când, la trei ani de la moartea lui Eminescu, în 1892, ţine o nouă conferinţă la Ateneu, **Curentul Eminescu şi poezia nouă**, o fundamentare a epigonismului eminescian, în care el însuşi s-a încadrat, şi un rechizitoriu aspru la adresa lui Maiorescu, **ruptura** este definitivă.

Scanned with OKEN Scanner

În toată această vreme, Vlahuţă scrie mereu: poezii, schiţe, nuvele, evocări, portrete, alimentate toate de propriile nefericiri. Este sărac şi singur. *Durerea de a trăi, când nu mai ai pentru ce, e mai greu de suportat*, scrie el, în 1885, adăugând: *eu n-am nici o ţintă, nici o aspiraţie, nici un viitor*. Nu se rupe, totuşi, de viaţă şi de adevărurile ei. Este un ziarist ***activ***, publicând la mai toate gazetele şi revistele vremii, animând adevărate campanii împotriva politicienilor veroşi, a monarhiei, a *civilizaţiei de carton*. Când se apropie de Dobrogeanu-Gherea şi de **mişcarea socialistă**, literatura sa se însenineză. Este "***epoca optimismului umanitar***" (1886-1896), cum o considera G. Ibrăileanu, când îmbrăţişează teza *artei cu tendinţă* şi se manifestă deschis, în scrisul său (pe care refuză să-l *vândă ca pe o marfă*), pentru o *literatură activă*, de mari satisfacţii umane. Notele de amărăciune şi de deprimare din paginile sale nu trec neobservate de Gherea. Analizându-le, el le află cauzele în ***realităţile vremii şi nu în poezia eminesciană***, cum, de regulă, se considera. **Decepţionismul** lui Al. Vlahuţă este diferit de cel al lui Eminescu, *el nu şi-a găsit formulare filozofică, pe când pesimismul poetului şi-a aflat-o*. Este doar *generalizarea unei simţiri subiective*, a dezgustului faţă de viaţă şi nu *expresiunea unei sisteme filozofice a desperării ca la Leopardi*[320]. În conferinţele **Curentul Eminescu**, şi **Onestitatea în artă** ca şi în poezia-manifest **Unde ni sunt visătorii**, Vlahuţă pledează pentru o *artă nouă*, cerându-le scriitorilor să-şi umple *sufletul cu emoţiunile timpului* şi să manifeste *durerile şi aspiraţiile societăţii noastre*. El însuşi o face, scriind versuri şi proză, în care găsim, spune G. Ibrăileanu, *toate simpatiile şi antipatiile intelectualului de după 1880*[321]. **Simpatie, compasiune** pentru cei în suferinţă, **satiră şi sarcasm** pentru parveniţii şi paraziţii societăţii.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Vlahuţă nu întârzie mult în apropierea sa de mişcarea socialistă. Prins în luptele ideologice ale vremii sale, el ţine să se afirme independent în noua sa convingere că ***arta se cuvine să fie "liberă"*** şi nu îngrădită **de comandamente sociale.** În 1893, editează, împreună cu doctorul Alceu Urechia, revista "*Viaţa*", în care Mihail Sadoveanu găsea *pagini de îndrumare literară şi culturală care mă pasionau*[322], iar, în 1894, alături de Ioan Slavici şi George Coşbuc, întemeiază "*Vatra*", ambele reviste **presemănătoriste,** de vădită tendinţă filantropică şi naţionalistă. *O adâncă înduioşare pentru toţi* îl îndeamnă ca, la 2 decembrie 1901, împreună cu George Coşbuc, să tipărească revista, cu un destin activ în câmpul literelor româneşti, "*Semănătorul*". Se va retrage curând de la conducerea publicaţiei, aceasta îndreptându-se, sub conducerea lui Nicolae Iorga, Ion Scurtu, Aurel C. Popovici, spre tendinţe mai pronunţat **tradiţionaliste şi naţionaliste,** tot mai depărtate de **moralismul vlahuţean.** Un moralism *cam vag, destul de confortabil pentru împlinirea netulburată de predica frumoaselor sentimente şi a bunelor intenţii resemnate,* cum, pe drept, îl consideră Tudor Vianu[323].

Pe fondul **semănătorist** al gândirii sale se vor greva, după 1906, elemente ale **doctrinei poporaniste,** cunoscuta sa poezie, **1907** - *Minciuna stă cu regele la masă* - fiind un manifest politic izvorât din noua-i orientare ideologică.

Alexandru Vlahuţă a fost un scriitor deosebit de activ şi de preţuit de contemporanii săi. Aşa se şi explică alegerea sa, în 1893, ca membru corespondent al Academiei Române. Spre surprinderea multora, el refuză onoarea ce, cu prisosinţă, o merita, pentru că aceeaşi Academie îi respinsese de la premii

Scanned with OKEN Scanner

volumele sale de poezii şi nuvele. În scrisoarea către Iosif Vulcan, academician atunci şi cel ce-l propusese pentru premiu, scria: *Academia n-are premii pentru nimeni din noi. Caragiale a fost respins, Gherea a fost respins, eu am fost respins. Delavrancea va fi probabil respins... Eu eram dator şi faţă de prietenii mei să răspund aşa. În glasul meu strigau şi amărăciunile lor*[324]. Iar, într-o altă scrisoare, *crezând în naivitatea mea de atunci, că nemuritorii vor găsi că merit şi eu, printre atâţia alţii, un sprijin şi un îndemn la muncă în cariera asta de literat, care se ştie cât e de tristă până acum. A fost o iluzie şi a trecut ca toate iluziile... Prieteni, care v-aţi grăbit să mă felicitaţi pentru onoarea academică ce ni s-a făcut, retrăgeţi-vă mâna, nu sunt şi nu voi fi niciodată academician*[325]. Va primi, totuşi, **târziu**, un premiu al Academiei, pentru volumul de **Poezii**, apărut în 1915. Reparaţie materială şi morală prea mult întârziată pentru a-l scoate pe Vlahuţă din sărăcia şi perpetua sa însingurare. Ca şi eroul romanului său, **Dan**, scriitorul, decedat în noiembrie 1919, avea, în incompatibilitatea sa cu mecanismul social, o conştiinţă **prea vastă** în raport cu lumea în care i-a fost dat să existe.

Această **existenţă** zbuciumată a scriitorului constituie, în mare parte, **substanţa** romanului **Dan**. O viaţă mai întâi trăită, apoi transformată în material de artă. Sub aparenţă epică, romanul este o **creaţiune subiectivă**, în care autorul îşi fixează multe momente ale vieţii şi suferinţei sale. **Dan** este rupt din sufletul scriitorului; el *se povesteşte* pe sine. Liricul şi epicul nu au, aşadar, reprezentare **egală, impresia subiectivă** este mai puternică decât **consemnarea detaşată.**

Romanul **Dan** apare în toamna anului 1893. La 23 august 1893, îi scria bunului său prieten din tinereţe, Duiliu Zamfirescu: *eu scriu un roman. În noiembrie îl vei avea.* L-a

Scanned with OKEN Scanner

avut cu adevărat. Ca să-l scrie, demisionează din învăţământ. Unui alt prieten, D. Kiriak, îi mărturiseşte: *mi-am pus romanul sub presă, deci l-am isprăvit; lucrez zi şi noapte, m-am retras de la Sf. Gheorghe (un liceu particular unde era profesor), ca să pot scrie în linişte*[326]. Presa înregistrează evenimentul. În revista "*Familia*", din 29 august/10 septembrie 1893, la rubrica **Ştiri literare**, citim: *dl. Alex. Vlahuţă lucrează la un roman al cărui sujet este scos din viaţa socială bucureşteană: titlul romanului este* ***O viaţă pierdută***[327]. Este titlul pe care eroul romanului, Vasile Dan, îl va da romanului său.

La apariţie, romanul înregistrează un **succes răsunător**. Este căutat şi cumpărat în mii de exemplare. *Un fapt îmbucurător şi ispititor*, îl consideră Duiliu Zamfirescu într-o scrisoare către Titu Maiorescu, în care dă mai multe amănunte privitoare la circulaţia romanului: *Alecu Vlahuţă a vândut, în 6 luni, 4000 de exemplare din romanul lui,* ***Dan****. I-am scris să-l întreb dacă era adevărat ceea ce mi se spunea: el îmi răspunde: "****Dan*** *s-a tras în 5200 de exemplare, din care s-au vândut până acum 4000. Am câştigat net 7000, dar până să-i scot – cu ţârâita – de pe la librari, vai de capul meu*[328].

"*Gazeta săteanului*" consemnează cu satisfacţie, evenimentul: *în seceta literară în care ne găsim, apariţiunea noii lucrări* ***Dan****, a talentatului poet Al. Vlahuţă, e un adevărat* ***eveniment literar***[329]. Romanul nu este doar vândut, ci şi comentat. A. D. Xenopol, Raicu-Ionescu Rion, G. Ibrăileanu – dintre contemporani – îl citesc şi-i pun în lumină reuşitele şi neajunsurile. Rezonanţa cărţii în sensibilitatea vremii este mare. Mulţi scriitori *rescriu* romanul lui Vlahuţă; o *interminabilă parafrazare*, va considera, mai târziu, Camil Petrescu, avertizând că *experimentarea nu înseamnă totdeauna şi realizare*. Oricum, Al. Vlahuţă este *un* ***precursor*** *pe linia*

Scanned with OKEN Scanner

analizei procesului interior al inadaptării, cum va recunoaşte, în 1926 (la una din reeditările operei), Pompiliu Constantinescu[330]. După el, scriitorii vor începe să-şi recruteze, tot mai mult, **lumea propriului eu**, univers complex şi tragic.

Eroul romanului este inadaptabilul Vasile Dan, profesor, judecător, avocat, jurnalist şi scriitor – toate profesiile îmbrăţişate de creatorul lui, Vlahuţă. Este un intelectual de origine modestă, onest, cu o voinţă neclintită de a fi drept, un spirit justiţiar, intolerant cu intoleranţa, cu oroare faţă de ipocrizie, care se conduce în viaţă după legea morală. Dar, fiinţă slabă, neliniştită, confuză şi, prin toate acestea, **vulnerabilă**, Dan este total nepregătit în faţa unui mecanism necruţător. Nefiind capabil de **revoltă**, el se refugiază într-un **univers autarhic**, orientat spre **interior**, şi cu conştiinţa tragică a eşecului său – **social şi existenţial** – îşi încheie dramatic existenţa.

G. Ibrăileanu este prea aspru când îl consideră pe Vasile Dan un *trădător al conştiinţei lui sociale*, făcându-l, în epoca expansiunii economice a burgheziei de la sfârşitul secolului al XIX-lea, exponentul unei anume pături de intelectuali, de origine modestă, rurală îndeosebi, ajunsă la *o poziţie superioară în ierarhia socială a timpului. Saltul de la condiţia modestă a copilăriei şi deci de antagonism faţă de clasele suprapuse şi de aparatul de stat, clase care, cel puţin aparent, i-au asimilat, pe aceşti proletari intelectuali, la noua lor situaţie, creează un dezechilibru, o stare de nesiguranţă psihologică şi intuiţia, mai mult sau mai puţin pregnantă, a trădării conştiinţei lor sociale.*

El nu are tot adevărul de partea sa când, în continuare, consideră că Dan nu este *un **exclus** de la **bunurile** claselor*

Scanned with OKEN Scanner

posedante, că ar fi un arivist *oprit în drumul său.* Pentru criticul de la "*Viaţa românească*", eroul romanului *nu-i nemulţumit de starea societăţii în care trăieşte pentru că astă societate e aşa alcătuită încât e un isvor de suferinţă pentru marea majoritate a oamenilor, nu-i nemulţumit pentru că în societatea noastră acei care o ţin pe umerii lor zac în sărăcie şi neştiinţă, ci pentru că el, Dan, nu poate să se folosească cât mai mult de bunurile luate de la muncitori, pentru că nu are un loc bun la praznicul stăpânilor*[331]. Suferinţa personajului, insistă G. Ibrăileanu, nu este provocată că *oameni ca Veronescu-Prisăcani triumfau, ieşeau din ce în ce la lumină cu o statornicie exasperantă, pe când cei buni şi cinstiţi rămâneau veşnic în umbră* sau de faptul că oamenii de litere *văd că sunt nedreptăţiţi, excluşi de la soarta mai bună pe care ar fi meritat-o*[332].

În realitate, Dan nu este un **egoist,** ros de ambiţii şi nici un **arivist,** *oprit în drumul său.* Ca şi alţi inadaptabili cu o condiţie psihică excepţională, el este **strivit de ordinea lumii reale,** de care este total nemulţumit, dar căreia nu-i opune nici cea mai minimă rezistenţă. **Împrejurările** domină eroul, îl **circumscriu unui destin.** Victimă a **propriei naturi, a societăţii, a femeii,** Vasile Dan este o fiinţă sortită eşecului şi destrămării.

Radu Munteanu, protagonistul nuvelei **Din durerile lumii,** care dă titlul volumului apărut în 1886, cu un destin asemănător celui al lui Vasile Dan, prefigurează romanul.

Vasile Dan este fiu de răzeşi scăpătaţi: tatăl, ajuns un umil funcţionar, mama, de timpuriu pierdută, şi două surori, Smărăndiţa şi Aglăiţa. Cea dintâi îşi vinde tinereţea şi se jertfeşte pentru toţi, măritându-se cu grecul Leonida, un moşier

Scanned with OKEN Scanner

bătrân, *burlac şi cam într-o ureche, care râdea tare, vorbea pripit şi cam cepeleag*[333]. Zilele se scurg într-o *spăimântătoare lipsă*. Copilăria este săracă, tatăl meu bolnav: *oameni fără noroc*. Ajuns student, ca să-şi poată da examenele, devine profesor de limba română şi de filozofie la clasele superioare ale pensionului de fete al doamnei Raspal, din Bucureşti. Duce o viaţă singuratică, într-o cameră săracă (îşi schimbă des locuinţa, mereu în căutarea unei *căsuţe mici, albe, ascunsă în fundul unei curţi cu iarbă şi straturi de flori şi tufe de lilieci*, ca să-i *fie drag să stea acasă*), toate *cu acelaşi pat de spital, cu aceeaşi plapomă roşie, acelaşi lavoar de fier, cu ligheanul şi ibricul de tuci smălţuit, aceeaşi sticlă cu apă, cu paharul ei gros şi masa ovală de nuc, şi sfeşnicul de alamă şi oglinda din perete în rama ei veche şi simplă de lemn lustruit*[334]. Vlahuţă acordă multă atenţie **cadrului** în care se mişcă personajele romanului său, ştiind că nu poţi **defini omul** fără să-i defineşti **cadrul** în care trăieşte şi care îi **condiţionează** existenţa. El ştie să-şi **încadreze** şi eroul, prin multiplele lui legături, în **tabloul social general**, din care face parte. Un tablou larg, **o frescă socială**, cu arendaşi, moşieri, fabricanţi, negustori, şi cu multe elemente din burghezia urbană: profesori, ziarişti, avocaţi, politicieni, intelectuali în formaţie. Un univers uman diferenţiat, **o lume concretă**, înfăţişată în amănunte ce întăresc impresia de **autenticitate**. Se găsesc în cuprinsul romanului şi multe fapte exterioare intrigii şi conflictului, care interesează ca puncte de plecare pentru **mutaţia** dramei în planul **pur psihologic**, dintre care, nu puţine, sunt încărcate de consecinţe.

Personajele care alcătuiesc universul uman al romanului sunt numeroase, cu statut social şi naturi sufleteşti diferite.

Scanned with OKEN Scanner

Multe din ele nu trăiesc **prin ele însele**, ci se conformează **intenţiilor demonstrative** ale scriitorului. Sunt simboluri care exprimă, la modul absolut, câte o trăsătură a firii omeneşti: candoarea, înţelepciunea, voinţa, ambiţia, mişelia. Recurgând la **portretul fizic şi moral**, autorul romanului le face câte o fişă descriptivă şi analitică, topind în ea şi propriu-i ecou afectiv. **Ironia, sarcasmul sau simpatia** însoţesc tot timpul personajele romanului. *Luptătorul de rasă, vecinic în tabără guvernului,* Veronescu Prisăcani, deputat şi membru în comisia de indigenate, îmbogăţit de pe urma căsătoriei cu o văduvă cu stare materială şi a mitei primite de la *mulţi ovrei care cereau împământenirea*, este văzut *rumân surâzător în trăsura-i elegantă, cu aierul triumfător al parvenitului fericit, bogat şi invulnerabil faţă de codul penal*[335].

Cezar Priboianu, judecător destituit şi avocat fără clientelă, şi-a găsit vocaţia în jurnalistică. Ziarul îi umplea viaţa; *lumea o vedea în şpalturi, toată prostia omenească o vedea pe şpalt*. Este director şi prim-redactor al propriei gazete, una fără *patron politic; fără zgardă* - "*Alarma*". Este *gros – adică pare gras, pentru că-i aşa de buhav la faţă, şi voluminos – ochii mici, verzi, duşi în fundul capului, fruntea congestionată, nasul gros şi puţin turtit la vârf, o barbă roşcată şi neîngrijită îi acoperă mai mult de jumătate figura /.../. Îşi turna în articole, fără stil îngrijit şi fraze de efect toată credinţa, toată căldura inimii lui*[336]. **O simpatie** caldă învăluie acest personaj pentru că este, şi el, un *abătut din cale* ca şi Dan, cu aceeaşi *silă distrugătoare şi de neîncredere în el*, amândoi, *buni, cinstiţi şi, plini de milă pentru durerile altora*. Ziarul său, "*Alarma*", se vrea un apărător al *chestiei ţărăneşti*, prilej căutat de scriitor pentru a atinge o problemă scumpă vieţii şi activităţii sale scriitoriceşti şi gazetăreşti: ***problema ţărănească***. *Mă, sunt patru milioane de*

Scanned with OKEN Scanner

români, români adevăraţi, care sufăr şi se chircesc de boale necăutate, de mâncare proastă, de ignoranţă, de asupririle primarilor şi arendaşilor, şi noi întindem colea din buget, nembătăm de palavre şi facem politică de pricopseală. Asta nu poate să meargă mult aşa..., spune Priboianu. *Unde ne ducem noi cu oraşele noastre dacă lăsăm satele în urmă?*[337]. Nu este singura problemă care îl obsedează pe *ţărănistul* Al. Vlahuţă şi pe eroul său, Dan. Sunt şi altele: cea a **şcolii** (Dan visează *un ideal de şcoală*), a **literaturii şi artei, a vieţii politice**, dezbătute pe multe pagini, la modul **discursiv** şi, nu rareori, **patetic.** Nu sunt însă probleme generale, abstracte, detaşate de existenţa eroului. Ele sunt văzute ca probleme concrete, revelatoare, care îi solicită o atitudine. De aici caracterul **personal, autobiografic**, intens participativ al acestor pagini.

Dintre celelalte personaje mai amintim pe Mişu Peruianu, *robust, puternic, sângeros: figura lui îşi ascundea trăsăturile de sub o barbă neagră stufoasă, din care se vedea numai nasul, umerii feţei şi ochii mici, şerpeşti, de o căutătură glacială /.../, era un avocat mediocru, dar învârtea afaceri care nu erau deloc mediocre. Foarte activ, totdeauna grav la faţă şi la vorbă, de o cinste exemplară în lucrurile mici, dar de o rară prudenţă în cele mari. Era de patruzeci şi cinci de ani şi-şi păstra curată reputaţia lui de om drept şi dezinteresat. De opt ani administra averea unei milionare bătrâne, care trăia la Paris. Lumea ştia că-i bogat, dar cât de bogat, asta el o ştia*[338]. Era căsătorit cu sora boierului Racliş, tatăl Anei Racliş, personajul feminin central al romanului.

Nepotul său, Nicu Lambrino, este înfăţişat cu aceeaşi grijă a **amănuntului semnificativ.** *Zvelt, răzător, părea cu mult mai tânăr decât Peruianu, deşi erau cam de aceeaşi vârstă – o mustaţă blondă, pe figura lui de porţelan, un nas subţire, puţin*

Scanned with OKEN Scanner

coroietic, şi ochii, ochii lui dulci, fermecători la privire, îi păstrau încă toată vioiciunea şi frumuseţea, cari-au jucat un rol atât de însemnat în strălucita lui carieră /.../, ambiţios, fără scrupule, dar dulce la vorbă şi mlădios cu toată lumea, înţelegând perfect jocul grupărilor politice ale zilei, el, în nerăbdarea lui juvenilă se ilustră chiar din prima legislatură prin câteva volte de o adresă şi agilitate în adevăr artistice[339]. Lambrino se căsătoreşte cu sora Anei Racliş şi, odată cu milionul dobândit ca a doua zestre (a mai fost căsătorit), câştigă şi un portofoliu ministrial.

Aceste personaje ocupă un spaţiu mai mare în mersul acţiunii, iar scriitorul **vorbeşte** mult despre ele. Cum n-are darul **creaţiei obiective**, autorul nu se poate desprinde de creaţiunile sale, nu le dă drumul în viaţă ca să gândească şi să **acţioneze** singure. Ele trăiesc mai mult din **comentariile** acestuia şi mai puţin din faptele lor, totdeauna sancţionate. **Atitudinea afectivă**, cu care creatorul lor le înconjoară, înghite o parte din **adevărul psihologic**.

În afara acestei tipologii, oricum mai verosimilă în ordine literară, există în roman şi alte multe personaje de al doilea ordin: Albert, fiul lui Lambrino din prima căsătorie, Alfred Gamulea şi ceilalţi reporteri de la ziarul "*Alarma*", Mitică Razi, doctor în ştiinţe politice şi autor de lucrări premiate de Academia Română, locotenentul Drăghici, pretendent la mâna Anei Racliş, doctorul Pravăţ şi încă mulţi alţii, contururi fluctuante, care se cufundă în negura unei esenţiale lipse de viabilitate.

În acest univers trăieşte Vasile Dan: *un cap cuminte, ce dezvelea din păru-i negru şi des o figură blândă, smeadă, pe*

Scanned with OKEN Scanner

care gândurile îşi pusese deja marca lor de distincţie, acel reflex de frumuseţe interioară, acea curioasă bătaie de lumină ce dădea nu ştiu ce aier misterios ochilor lui căprii, mari, cu pleoapele ostenite, şi gurii lui puternice, umbrite de o mustaţă neagră lăsată în jos[340]. Dan este profesor şi ziarist, *stilistul* redacţiei ziarului "*Alarma*". Este şi poet, dar scrie greu şi, în *vecinica alergare a minţii chinuite de setea perfecţiunii, creatorul personajului*, poetul Vlahuţă, se **autocaracterizează**: *îi lipsea zborul, spontaneitatea, topirea şi turnarea repede a emoţiunei în tiparul limbei; îi lipsea – vedea el bine – acea fluiditate de gânduri ce par a-şi nimeri dintr-o dată forma proprie, fraza clară, cu sensul, ritmul şi sonorităţile cerute, cuvântul predestinat, fix şi etern ca un adevăr. La el versul se urzea încet, c-o migăleală penibilă, c-o tortură de minte adesea exasperantă; şi gândirea lui se resimţea de această stoarcere dureroasă, purta, parcă, semnele forcepsului, marca unei scrâşniri, a unui chin de facere. Versul era corect, supărător de corect, de o limpezime de cristal, dar focul, emoţiunea, care se toarnă deodată ca bronzul cât e fluid, lipsea mai din toate poeziile lui*[341].

Dan este opus lumii în care trăieşte printr-un **antagonism structural**. Între el şi ceilalţi există o **incompatibilitate ireversibilă**. Ceilalţi se asimilează, se adaptează, Dan, ca sensibilitate, ca înţelegere superioară a lumii, este **altfel**. *Excesiv de impresionabil*, cum îl caracterizează G. Ibrăileanu, şi cu o mare *capacitate de a suferi*, el se înstrăinează, se depărtează de ai săi, *se desrădăcinează*, consideră autorul tezei de doctorat consacrată lui Alexandru Vlahuţă, *cauză de dezechilibru sufletesc şi de tristeţe*, de *enervare, exasperare, descurajare*. Sunt *cauzele subiective ale pesimismului lui Dan*, scrie G. Ibrăileanu, *cauze egoiste*. Sunt şi

Scanned with OKEN Scanner

"cauze altruiste", acelea care se leagă de *nefericirile claselor de jos* şi *anomaliile societăţii, nefericirile celorlalţi,* iar aceste cauze *pot duce şi la revoltă, dar nu la Vlahuţă, spirit analist şi autoanalist lipsit de puterea de a reacţiona*[342].

Singura **lumină,** în *întunericul vieţii* lui este Ana Racliş, fiica unui boier scăpătat, fost prefect şi ambasador, care a vândut trei moşii şi a ipotecat-o pe a patra. Ana este fosta elevă a lui Dan de la pensionul de fete al doamnei Raspal, reîntâlnită într-o excursie pe valea Prahovei, spre Vârful cu Dor, prilej pentru autorul memorialului de călătorie **România pitorească** să-şi valorifice darurile **vizualităţii sale plastice.**

Ana, c-o pălărie mare de paie dată cam pe ceafă, într-o rochie de flanelă albă cu dungi albastre, umbla legănându-şi capul şi trupul ca un copil răsfăţat, vorbea tare, râdea de toate cele. Privirea, gesturile, toată fiinţa ei avea un aer strengăresc, care-o prindea de minune[343].

Pentru Ana, Dan nutreşte un *adânc şi dureros amor care-i umple viaţa; i se părea că se născuse cu el.* Existenţa sa *nu mai respiră decât prin ea*[344]. De o mare **timiditate,** el ezită, însă, să-i mărturisească *amorul nesfârşit şi sfânt şi dulce, cum n-a mai fost în lume, cum n-are să mai fie. Timiditatea în iubire,* scrie G. Ibrăileanu, este *semnul unei sensibilităţi exagerate, al unei mari susceptibilităţi, al unei mari ambiţii, al unui* ***abuz de autoanaliză,*** *al lipsei de voinţă*[345]. (Emil Codrescu, eroul romanului său de analiză, **Adela,** va manifesta aceeaşi *timiditate în iubire*, ratându-şi fericirea şi viaţa).

Ana, nenorocită (fusese violată de unchiul ei, Mişu Pernuianu!) şi săracă, se refugiază, cu tatăl său, la Paris. Dan, plecând după ea, după ce rătăceşte pe străzi, două săptămâni,

Scanned with OKEN Scanner

îndrăzneşte să-şi mărturisească dragostea. Ana îi răspunde cu aceleaşi sentimente şi fericit, în sfârşit, sufletul lui Dan *creşte; un sentiment de infinit îi înfioară gândurile: lumea palpită în ritmul vieţii lui*[346]. Se căsătoresc, fetiţa Lori, copilul Anei cu Pernuianu, intră firesc în *cadrul vieţii şi visurilor senine ce li se desfăşoară înainte.*

Dan devine avocat, pierde proces după proces, deşi dreptatea este de partea lui; îşi reia lecţiile la pensionul de fete şi se ocupă de literatură. Volumul **Încercări literare**, cuprinzând poezii, nuvele, portrete, cunoaşte, la apariţie, un **mare succes**. Cartea este *pusă* pentru premiul Academiei, dar este **respinsă.** Premiul este luat de Dimitrie Razi, cu volumul **Auguştii miri**, o *linguşire greţoasă, o milogeală ţigănească, o înjosire de lichea flămândă şi laşă*, cum îl descrie, cu amărăciune şi revoltă, Dan.

Tot mai contrariat în iluziile şi aspiraţiile sale, refuzând o măsurare directă cu existenţa, mărginându-se s-o îndure doar, Dan părăseşte Bucureştii, o *Gomoră, capistea tuturor viţiilor*, în care *nu se poate visa, nici iubi*, şi acceptă un post de judecător la Pungeşti, un târguşor, la *două ceasuri departe de Vaslui.*

Viaţa în provincie este şi mai apăsătoare. Personajele care se mişcă în acelaşi spaţiu socio-moral: comandantul companiei, subprefectul, vechilul boierului Spano, Adolf Spiţerul se întâlneau, seară de seară, şi jucau stos. Cucoanele lor făceau *suarele* şi mese mari la zile onomastice. Cu această lume Dan nu are nimic în comun. Doar doctorul Anton Pravăţ îi este mai aproape. Acesta scrisese o carte **Boalele şi mizeria de la sate** şi lupta cu *nepăsarea aceleiaşi administraţii păcătoase care n-are altă grijă decât căpătuiala şi gheşefturile*. Este tipul **luptătorului** ca şi Cezar Priboianu, dar gesturile lor, individuale, nu au urmări concrete din cauza forţei obiective, tot mai coercitivă, a mecanismului social.

Scanned with OKEN Scanner

Fiinţa lui Dan se destramă mereu *într-un sentiment de supremă osteneală şi descurajare.* Ana se plictiseşte, *se scufundă, se îneacă într-o vastă, nemărginită monotonie.* Amintirile unei vieţi depărtate îi tulbură zilele şi nopţile. Visează la eleganţa rochiilor şi a saloanelor de altă dată, la agitaţia balurilor, la *ameţitoarea voluptate a valsului.* Lui Dan îi vorbeşte cu indiferenţă şi dispreţ; nu mai are nici-un respect pentru munca lui, pentru *tot ce vine de la el.* Certurile - certuri *crude şi înveninate* - ca şi durerile de cap ale lui Dan se înteţesc. Încearcă să scrie un roman: îi fixează titlul: **O viaţă pierdută.** Este romanul *oamenilor de rând* şi al propriei vieţi sfărâmate. Se simte *un om pierdut.* Atitudinea Anei *îi deşteaptă o mulţime de reflecţii penibile... Va să zică, nimic nu se prinsese în mintea ei din ce semănase el! ... toată dragostea lui, toate silinţele lui de a-i sugera idei mai generoase, de a o face să gândească şi să simtă ca el fuseseră zadarnice! În momentul acela Ana i se înfăţişa ca o fiinţă perversă, care îl amăgise, îi furase iubirea şi cele mai sfinte credinţe ale lui, ca să-şi râdă de ele. Ea aducea în viaţa lui deşertăciunea oarbă şi lipsa de orice entuziasm a atâtor generaţii de trântori, deprinşi să aibă de-a gata şi să urască munca...*[347]. De la aceste rânduri încărcate de **deznădejde şi ură** au plecat mulţi comentatori ai romanului, convinşi că Ana Racliş reprezintă ***forma ofensivă,*** *nocivă a mentalităţii de clasă;* ea este *factorul distructiv, disolvant;* ea *îl ucide sufleteşte pe Dan şi declanşează sfârşitul*[348].

Asupra **cauzelor** ratării existenţei lui Vasile Dan, ale **nebuniei** lui, pentru că durerile de cap distrugătoare, *golul imens din jurul lui,* vedeniile, spaimele, *alucinaţiile* ce-i tulbură nopţile, neputinţa de a scrie (improviza mereu un poem şi unde *nu mai găsea vorbe, continua ritmul într-un* ***"tam-ta-ra-ra, tam-ta-ra-ra"****, pe care-l repeta de sute de ori, cu o linişte*

Scanned with OKEN Scanner

imperturbabilă), îl duc la nebunie şi la internarea în *casa de sănătate* a doctorului Şuţu (acolo a fost internat şi Eminescu!), istoricii şi criticii literari au întârziat îndelung. A. D. Xenopol, în articolul scris după apariţia romanului lui Vlahuţă, consideră că Dan ***avea sâmburele nebuniei în el***[349]. Peste ani, G. Călinescu rămâne la aceeaşi părere: *Dan e mai degrabă un predispus la demenţă, la izbucnirea căreia orice poate sluji drept cauză ocazională*[350]. Pentru G. Ibrăileanu, romanul nu trebuie cercetat *ca o lucrare de* ***psihologie patologică individuală*** *(deşi o melancolie, o nelinişte a eroului există chiar din faza sa incipientă), ci ca una de* ***psihologie socială morală*** *... caracterul lui Dan se poate explica şi trebuie să se explice prin împrejurările sociale în care s-a născut şi a trăit el. Dan înnebuneşte ca şi Eminescu.* Cu mai multă insistenţă şi alte amănunte, criticul continuă: *e imposibil de admis această explicaţie, afară de durerile de cap, nici în viaţa lui, nici* ***a ascendenţilor săi*** *(subl. G. Ibrăileanu) nu vedem nimic care ar putea să ne arate pe Dan ca pe un predestinat nebuniei. Afară de aceasta, romanul ar avea un înţeles cu totul altul decât acela pe care cred că a voit să i-l dea dl. Vlahuţă. Ar fi un* ***roman psihiatric şi nu psihologic şi social****, cum, fără îndoială, a fost în intenţia autorului. Dan este un intelectual rafinat, cinstit, dezarmat, într-o lume rea şi însoţit cu o femeie educată boiereşte, care, la urma urmelor, nu-l poate pricepe. Aceasta e tema dlui Vlahuţă. Desigur, însă, că împrejurările prin care trece Dan n-ar fi făcut pe oricine să înnebunească. Trebuie deci o fire peste măsură de impresionabilă şi o complexitate fiziologică slabă. Dar aceasta nu înseamnă că era un organism predestinat nebuniei*[351]. Adevărul nu poate fi altul. Un om *excesiv de impresionabil*, cum este Dan, care reacţionează numai cu **sensibilitatea**, complet dezarmat, trăind într-o lume agresată

Scanned with OKEN Scanner

de *mediocritate, neruşinare, viclenie*, exclus de la *o soartă mai bună, pe care ar fi meritat-o*, poate ajunge lesne la **destrămare, la nebunie.** Este de regretat doar faptul că această **scenă crucială** a romanului este realizată sub semnul **melodramei.** Mai mult, deşi Vlahuţă urmăreşte creşterea progresivă a suferinţei lui Dan către pragul extrem al dezagregării identităţii, **momentul nebuniei,** moment esenţial, este relatat în grabă, **fără raţiuni analitice suficiente. Povestirea** este înlocuită cu **enunţul.** Al. Vlahuţă nu ştie *să picure detaliul şi clipa*, spune S. Iosifescu[352]. Nu este singurul neajuns. Nu mulţumeşte nici faptul că scriitorul, reconstituind o etapă din evoluţia vieţii sociale şi morale româneşti, nu reuşeşte să surprindă **suflul real, mişcarea vie** a **vieţii.** Acordând puţin credit **imaginaţiei,** el *transpune direct ceea ce oferă cronica vremii*, rămânând la o *transcriere, uşor deghizată, a unor fapte din epocă, atât de puternică fiind pentru el norma realismului*[353]. Supără, apoi, **fervoarea lirică şi demonstrativă** a paginilor romanului, *aluviunile sentimentalismului şi moralismului*, le numeşte Tudor Vianu. Intuiţia epică e umbrită de **efuziune exagerată** şi de moralistul care **moralizează** în loc să observe şi să construiască, să construiască indivizi şi nu exponenţi. Doar Dan are mai mult **relief şi veracitate psihologică,** analizat fiind în funcţie de o **criză acută,** spre un final de disoluţie. Celelalte personaje, cum am arătat, puţin conturate şi individualizate, **vide de conţinut sufletesc,** adună resentimentele şi revoltele scriitorului ca şi aspiraţiile sale spre mai bine.

Viziunea partizană a autorului romanului asupra realităţii este, şi ea, prea **evidentă.** Al. Vlahuţă explică şi demonstrează, cu redusă transpunere estetică, problemele sociale, politice, literare ale epocii sociale. Face operă de **pedagog social** (*a dăruit prozei noastre*, spune Tudor Vianu,

Scanned with OKEN Scanner

tonul etic). El îşi organizează în aşa fel acţiunea literară ca să ilustreze un corp prestabilit de convingeri şi de opinii severe asupra lumii şi oamenilor, iar această *veşnică asprime de judecată, moralitatea neîncetată, chemarea omenirii la bine şi la adevăr încep să plictisească şi să pară ipocrite*, spune G. Călinescu[354]. G. Ibrăileanu s-a oprit, cu ştiuta-i capacitate analitică, asupra acestei **porniri didacticiste**, cu finalitate **etică** a prozei vlahuţene, subliniindu-i contribuţia la *formarea intelectualismului visător de acum 30 de ani*, ca unul care, alături de *alţi scriitori ai vremii sale au fost înamoraţi mai mult de idei, în deosebire de scriitorii de azi, înamoraţi mai mult de viaţă. Iată pentru ce cei dintâi au fost mai cu seamă expresia artistică a unor idei, pe când cei din urmă sunt mai mult creatori de viaţă*[355].

Deficienţele romanului **Dan**. sunt deficienţele tuturor romanelor care au încercat, până la el, să integreze epic interioritatea umană. Toate sunt lipsite – cum analiza lor de până aici ne-a demonstrat-o – de **soliditate epică**, de **capacitate de obiectivizare**, de **observaţie rece**; toate au o atitudine **subiectiv-lirică** faţă de eroi şi faţă de lumea din afară şi nu cunosc posibilitatea de a ocoli ideologia, pentru a nu mai fi **romane demonstrative, oratorice**. Creând, sub aparenţe omeneşti, puncte de vedere, ele caută să convingă şi să educe.

Raportându-ne la scara de valori a romanului indigen din secolul al XIX-lea, ne simţim obligaţi să evidenţiem şi reuşitele unei proze romaneşti scrise în amurgul veacului: o mai mare putere de a pune faptele în **perspectivă epică**, o **coerenţă** mai

Scanned with OKEN Scanner

insistentă între **episoade,** talent în a prinde **sensul faptelor mărunte,** un control mai riguros al comunicării, pentru a se distanța, cu tot excesul de lirism, de **stilul emfatic** al primilor autori, o mai mare știință în apropierea de adevărurile ascunse în **adâncurile lăuntrului sufletesc** pe care-l vede bine *dinăuntru.* Când în joc este propriul său suflet sau al celor înrudite, Vlahuță probează **forța creatoare.** Este, spune G. Ibrăileanu, un *psiholog de forță când e vorba de tipuri congenere sieși*[356].

Romanul interesează și ca un **document psihologic indirect,** ca reflex al problemelor de conștiință care-l frământau pe creatorul lui, Alexandru Vlahuță. Prin exemplul lui, cei ce vin după el nu vor mai fi preocupați numai de forma exterioară a lumii, nu vor mai ezita între pictura exteriorului și cea a interiorului, ci, prin revelația insului ca univers, vor schimba **substanța** romanelor lor, asociind **ideii de profunzime sufletească pe cea de operă de artă.**

Scanned with OKEN Scanner

PRIVIRE PESTE ANI

Investigarea eroului romantic în ipostaza inadaptabilului, în câteva din punctele nodale ale romanului românesc din secolul al XIX-lea, obligă la constatarea unei neîndoielnice evoluţii a prozei romaneşti, marcată prin diversitatea tot mai accentuată a concepţiei structurale, a tehnicilor de proiectare şi dezvăluire a esenţei personajelor şi evenimentelor, a modalităţilor stilistice şi lexicale folosite. În plină criză de creştere, care îi caracterizează etapele de continuă dezvoltare, romanul românesc îşi multiplică ***dimensiunile***, cucerind noi domenii ignorate sau tratate, nu cu mult timp în urmă, într-o manieră convenţională. **Personajul literar** începe să se înscrie pe alte teritorii, observaţiile asupra naturii lui umane devin mai pătrunzătoare, atât sub aspectul reacţiilor exterioare cât şi al dinamicii **interioare**. Evoluţia în problematica şi modalităţile artistice de creare a eroului de roman este tot mai evidentă prin ***lărgirea perspectivei*** şi ***îmbogăţirea mijloacelor de adecvare a imaginii*** **artistice**. Este un început de **progres** care va duce, cu timpul, la sincronizarea cu sensibilitatea modernă şi la integrarea în evoluţia romanului universal. Un început de progres care nu poate fi explicat numai prin asimilarea de către scriitorii români a unor **teme şi formule ale genului**, elaborate în **alte spaţii**

Scanned with OKEN Scanner

literare. Importanța factorului de **influență străină** nu poate fi – nici în acest caz – **negată**. Dar, elementul explicativ hotărâtor se află în **condițiile specifice *de lucru ale literaților noștri*** care, ținând să scrie o literatură pe măsura devenirii obiective a societății românești și în acord cu ritmul și complexitatea acesteia, îmbrățișează o **problematică** mereu mai **complicată și mai profund umană** a suportului acestei deveniri – ***omul.***

Nepregătiți suficient pentru **introspecție**, fără știința integrării epice a interiorității umane (*pătrunderea literaturii în intimitatea sufletului omenesc,* observa Pompiliu Constantinescu, *se perfecționează greu*[357]), scriitorii români din cea de a doua jumătate a veacului trecut nu abordează doar **romanul social, de moravuri,** sau pe cel **istoric,** ci se îndreaptă, cu conștiința sensibilizată față de mutațiile survenite, pe plan european, în domeniul ficțiunii românești și având la îndemână, prin înmulțirea individualităților, un nou material de inspirație, și spre un **alt registru**. Cu o viziune primenită, ei încearcă o întoarcere de perspectivă **dinafară înăuntru** și, fără să părăsească lumea materială, aspectele descriptive și tipurile comune, se îndreaptă spre **analiza propriului** eu și spre **observarea lăuntrului sufletesc** al celorlalți – un univers complex ce se relevă doar prin **analiză psihologică**. O aplică, deocamdată, la un mod **naiv și convențional** asupra protagoniștilor romanelor lor, **eroi romantici** (o viziune romantică creează eroi romantici), care, **determinați social,** niciodată împăcați în **setea lor de absolut,** cu existența principiilor limitative ale ordinei burgheze, **se răzvrătesc sau se retrag în sine**. Sunt reacții individuale la **presiunea socială,** ce conduc la ***cele două ipostaze fundamentale ale inadaptabilului romantic***; revendicarea **dimensiunii demiurgice,** măsurarea directă cu existența, **trăirea în faptă,** adesea cu conștiința

Scanned with OKEN Scanner

zădărniciei oricărei activităţi, şi **refugiul în "închipuire"**, în irealitate, **în visare, în inactivitate**, în eşec social şi existenţial. Între Toma Nour – **simbol al insurecţiei** – şi Dan – **simbolul însingurării sufleteşti**, al detaşării tranşante de viaţă, potenţată până la nemăsură, se înscriu dezadaptaţii lui Dimitrie Bolintineanu, Grigore Haralambie Grandea, Pantazi Ghica, Iacob Negruzzi, Constantin Mille, Traian Demetrescu. Aceştia sunt înfăţişaţi, se înţelege, într-o anumită **convenţie narativă**, folosită, la cei mai mulţi din ei, **cu mijloace debile**, în **scheme romantice şi rezolvări livreşti**, cu capacitate de analiză redusă şi cu multă, foarte multă, fervoare lirică.

Nu sunt singurii **eroi romantici "*problematici*"**. În prozele romaneşti ale lui George Baronzi (**Hoţii şi hangiul**) şi Ion C. Fundescu (**Scarlat**) ca şi în romanele de debut ale lui Duiliu Zamfirescu, se întâlnesc nenumărate figuri de inadaptaţi şi inadaptabili – reprezentanţi ai **egoismului stendhaleian** – aflaţi în conflict cu **alteritatea lumii exterioare** (George Lukàcs considera individul problematic prin definiţie adevăratul erou de roman). Nu am urmărit, cum am declarat de la început, să facem un **inventar** al lor. Suntem convinşi că, prin lipsa acestora, nu ajungem la o parţială, incompletă sau falsă perspectivă asupra fenomenului social al inadaptării în romanul secolului al XIX-lea. Din **suma şi succesiunea cronologică** a genului, am desprins **câteva tipuri romantice introvertite şi extravertite**, al căror factor comun este **inadaptabilitatea**, văzută în evoluţia sa istorică şi în dialectica lăuntrică a formei romaneşti. Este **răspunsul românesc** al unui **model universal**, cu largă reprezentare în literaturile lumii.

Pe existenţa acestor exemplare ne putem oricând sprijini pentru a căuta un răspuns la întrebarea firească, devreme pusă, cu privire la direcţia spre care urma să se îndrepte *caravana de*

Scanned with OKEN Scanner

romane româneşti: spre social, adică spre **moravuri,** sau spre **psihologic**, adică spre **suflet**? Prezenţa personajului romantic în ipostaza inadaptabilului demonstrează că s-a mers şi pe cea de a doua cale, mult folosită după 1920, odată cu ecloziunea **romanului subiectiv, de analiză**, din **perioada interbelică**.

Inadaptaţii, măcinaţi sub acţiunea distrugătoare a unui mediu incomprehensiv, reapar, în primele decenii ale veacului al XIX-lea, în cele dintâi romane ale lui Mihail Sadoveanu (**Floarea ofilită, Însemnările lui Nicolai Manea**), ca tipuri ce îşi păstrează semnificaţia critică, dar desprinse, din ce în ce mai mult, de formele violente ale romantismului. **Semănătorismul** nu ocoleşte personajul, cultivând **varianta dezrădăcinatului**: inadaptabilul ce şi-a părăsit locul de baştină. Inadaptaţii prin **sensibilitate** populează scrierile lui Brătescu-Voineşti şi Emil Gârleanu. Alţii, înfăţişaţi pe aceeaşi diagonală a **conflictului dintre individ şi mecanismul social**, devin eroii romanelor lui Ioan Slavici, Jean Bart, Gala Galaction, Ion Agîrbiceanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Gib Mihăescu, George Călinescu ş.a., iar, mai târziu, ei vor avea o stare civilă adesea schimbată, trăitori fiind într-un alt moment istoric, mai evoluat, dar sunt cunoscători ale aceloraşi suferinţe morale sau ale altora noi, apărute datorită proletarizării ţăranului (prin industrializare) şi a orăşeanului (prin birocratism). Forţa convenţionalismului şi a prozaismului devine, în această perioadă, atât de categorică, încât, la cele mai multe personaje ale acestor scriitori, **recluziunea** în pura **interioritate** a sufletului apare ca **singura** soluţie posibilă. Romanele lor sunt, cu justificată precădere, romane ale **deziluziei şi resemnării**, romane ale **subiectivităţii.**

Emancipat de **document şi lirism**, cu un epic deplin realizat, cu reuşita **adâncirii psihice** a eroilor, tot mai **autonomi social** (*eliberat de sociologie, romanul românesc va intra*, scrie

Scanned with OKEN Scanner

Pompiliu Constantinescu, *în categoria universală prin autonomia internă a personajului*[358]), cu o voce a **subiectivității** mult amplificată, cu **înnoiri formale** orientate spre un **realism al profunzimilor** şi o **autenticitate semnificantă**, romanul românesc intră, după primul război mondial, în perioada sa **afirmativă**, aliniindu-se, prin modernitate, romanului *pur*, european. A făcut-o cu eforturile scriitorilor din perioada **formativă** a romanescului secolului al XIX-lea, precursori ai marii tradiţii a romanului psihologic.

Judecata de valoare a posterităţii va şti să preţuiască, după cuviinţă, **dimensiunea anticipativă** a actului lor artistic.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. Paul Cornea, **Romanul românesc de început**, în **Semnele vremii**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1995, pagina 98.
2. R. M. Albèrés, **Istoria romanului modern**, în româneşte de Leonid Dimov, prefaţă de Nicolae Balotă, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.
3. Mirela Roznoveanu, **Civilizaţia romanului**, I, **Rădăcini**, Ed. Albatros, Buc., 1983, p. 6 şi urm. Examinând modalităţile în care se manifestă discursul narativ în diverse forme epice de factură romanescă, cercetătoarea vede *fiinţând* moduri narative ale ficţiunii romaneşti în **naraţiunea** despre **Ghilgameş**, în **Ramayana**, în **Biblie**, în textele avestice, în **Cartea morţilor** ş.a.
4. J. P. Sartre, **Qu'est-ce que la littérature**, Gallimard, Paris, 1972, pag. 267.
5. *Ibidem*, pag. 271.
6. G. Ibrăileanu, **Spre roman**, Ed. Minerva, Buc., 1972, pag. 13 - 14.
7. Apud Albert Thibaudet, **Fiziologia criticii**. Studiu introductiv, selecţie, traducere şi note de Savin Bratu, E. P. L. U., Buc., 1966, pag. 165 - 166.
8. *Ibidem*, pag. 166.
9. *Ibidem*, pag. 172.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE I
I. REPERE 3
II. PERSONAJUL LITERAR ŞI AVATARURILE LUI. 23
III. ÎN CĂUTAREA GENEZEI 61
IV. IPOSTAZE ALE INADAPTABILULUI ÎN ROMANELE SECOLULUI AL XIX-LEA 83
Dimitrie Bolintineanu, creatorul tipilogiei eroului romantic : *Manoil* – un dezadaptat prin transfer de clasă 92
Două modele umane cu ale inadaptabilului: Elena şi Alexandru Elescu 108
Inadaptabilul - boem al lui Pantazi Ghica 116
Un personaj stimulator pentru ideea nonpasivităţii şi a acţiunii: *Fulga* de Gr. H. Grandea 128
Condiţia inadaptabilului de geniu în romanul lui Mihai Eminescu 140
Un aristocrat inadaptabil într-un roman junimist: Mihai Vereanu 156
Dinu Milian: un inadaptat socialist 171
Un inadaptabil *întors în sine însuşi*: Emil Corbescu 186
Destinul unui om dinainte pierdut: *Dan* de Alexandru Vlahuţă 202
PRIVIRE PESTE ANI 223
NOTE 229
BIBLIOGRAFIE 253
THE MISFIT – POSITION OF THE ROMANTIC HERO IN THE ROMANIAN FICTION OF THE XIXth CENTURY 267

Inv. 193766

Scanned with OKEN Scanner

[Romanul] "...ca Arcă a lui Noe, conţine lumea şi este în acelaşi timp simbolul ei. După ce o umple cu de toate, autorul închide uşa pe dinafară, ca dumnezeul biblic corabia, şi o lasă să plutească în voia ei..."

Nicolae Manolescu -

Arca lui Noe

ISBN: 973-99587-4-5

Scanned with OKEN Scanner